·BIBLIOTECA·
·LVCCHESI·PALLI·

Gs

III 17 VII 1

III 17 VII 1618

83493

COLLECTION
COMPLETE
DES ŒUVRES
DE
J. J. ROUSSEAU.

TOME DIX-HUITIEME.

COLLECTION

COMPLETE

DES ŒUVRES

DE

J. J. ROUSSEAU,

Citoyen de Geneve.

TOME DIX-HUITIEME.

Contenant le IIe. Volume du Dictionnaire de *Muſique*.

A GENEVE.

M. DCC. LXXXII.

BIBLIOTECA LUCCHESI PALLI
VITTORIO EMANUELE III
NAPOLI

DICTIONNAIRE

DE

MUSIQUE.

TOME SECOND.

DICTIONNAIRE

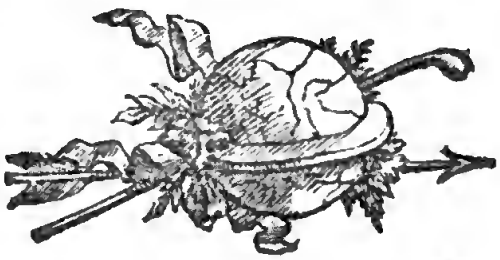
DE

MUSIQUE,

PAR J. J. ROUSSEAU.

Ut pſallendi materiem diſcerent.
Martian. Cap.

TOME SECOND.



GENEVE.

M. DCC. LXXXI.

DICTIONNAIRE

DE

MUSIQUE.

E.

E *ſi mi*, E *la mi*, ou ſimplement E. Troiſieme Son de la Gamme de l'Arétin, que l'on appelle autrement *Mi.* (V. GAMME.)

ECBOLÉ, ou *Elévation.* C'étoit dans les plus anciennes Muſiques Grecques, une altération du Genre Enharmonique, lorſqu'une corde eſt accidentellement élevée de cinq Dièſes au-deſſus de ſon Accord ordinaire.

ÉCHELLE, *ſ. f.* C'eſt le nom qu'on a donné à la ſucceſſion Diatonique des ſept Notes, *ut re mi fa ſol la ſi*, de la Gamme notée, parce que ces Notes ſe trouvent rangées en maniere d'Echelons ſur les Portées de notre Muſique.

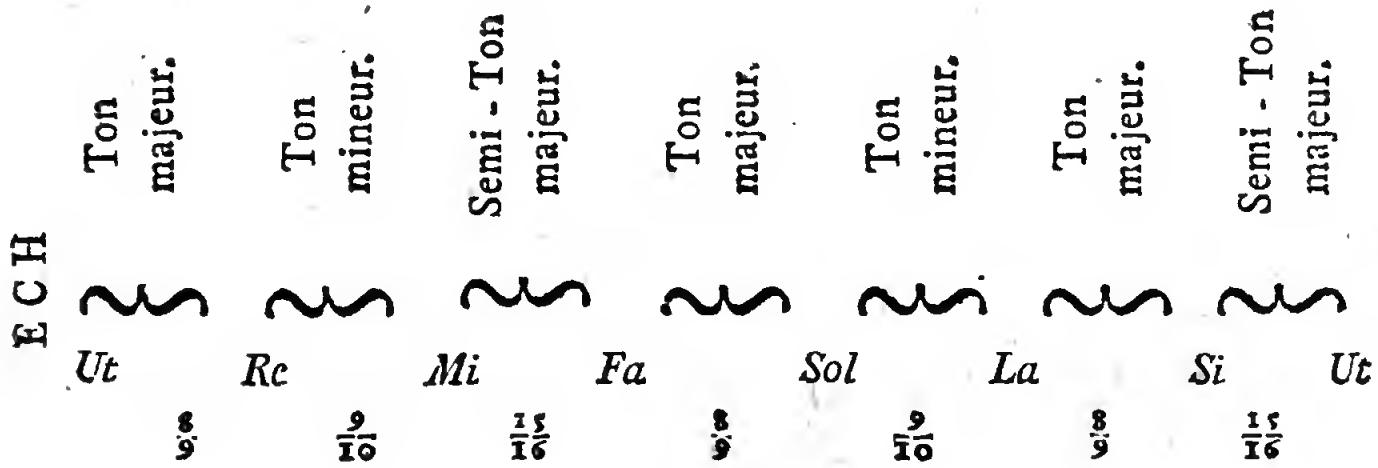
Cette énumération de tous les Sons Diatoniques de notre Syſtême, rangés

par ordre, que nous appellons *Echelle*, les Grecs dans le leur l'appelloient Tétracorde, parce qu'en effet leur *Echelle* n'étoit compoſée que de quatre Sons qu'ils répétoient de Tétracorde en Tétracorde, comme nous faiſons d'Octave en Octave. (Voyez TÉTRACORDE.)

Saint Grégoire fut, dit-on, le premier qui changea les Tétracordes des Anciens en un Eptacorde ou Syſtême de ſept Notes; au bout deſquelles, commençant une autre Octave, on trouve des Sons ſemblables répétés dans le même ordre. Cette découverte eſt très-belle; & il ſemblera ſingulier que les Grecs, qui voyoient fort bien les propriétés de l'Octave, aient cru, malgré cela, devoir reſter attachés à leurs Tétracordes. Grégoire exprima ces ſept Notes avec les ſept premieres lettres de l'Alphabet Latin. Guy Arétin donna des noms aux ſix premieres; mais il négligea d'en donner un à la ſeptieme, qu'en France on a depuis appellé *ſi*, & qui n'a point encore d'autre nom que *B mi*, chez la plupart des Peuples de l'Europe.

Il ne faut pas croire que les rapports des Tons & ſemi-Tons dont l'*E*-

chelle eſt compoſée, ſoient des choſes purement arbitraires, & qu'on eût pu, par d'autres diviſions tout auſſi bonnes, donner aux Sons de cette *Echelle* un ordre & des rapports différens. Notre Syſtême Diatonique eſt le meilleur à certains égards, parce qu'il eſt engendré par les Conſonnances & par les différences qui ſont entr'elles. « Que l'on ait entendu pluſieurs fois, » dit M. Sauveur, l'Accord de la » Quinte & celui de la Quarte, on » eſt porté naturellement à imaginer » la différence qui eſt entr'eux; elle » s'unit & ſe lie avec eux dans notre » eſprit & participe à leur agrément: » voilà le Ton majeur. Il en va de » même du Ton mineur, qui eſt la » différence de la Tierce mineure à la » Quarte; & du ſemi-Ton majeur, » qui eſt celle de la même Quarte à » la Tierce majeure ». Or le Ton majeur, le Ton mineur & le ſemi-Ton majeur; voilà les Degrés Diatoniques dont notre *Echelle* eſt compoſée ſelon les rapports ſuivans.



Pour faire la preuve de ce calcul, il faut compoſer tous les rapports compris entre deux termes conſonnans, & l'on trouvera que leur produit donne exactement le rapport de la Conſonnance; & ſi l'on réunit

tous les termes de l'*Echelle*, on trouvera le rapport total en raiſon ſous-double, c'eſt-à-dire, comme 1 eſt à 2 : ce qui eſt en effet le rapport exact des deux termes extrêmes ; c'eſt-à-dire, de l'*ut* à ſon Octave.

L'*Echelle* qu'on vient de voir eſt celle qu'on nomme naturelle ou Diatonique ; mais les modernes, diviſant ſes Degrés en d'autres Intervalles plus petits ; en ont tiré une autre *Echelle* qu'ils ont appellée *Echelle* Semi-Tonique ou Chromatique, parce qu'elle procede par ſemi-Tons.

Pour former cette *Echelle*, on n'a fait que partager en deux Intervalles égaux ou ſuppoſés tels, chacun des cinq Tons entiers de l'Octave ; ſans diſtinguer le Ton majeur du Ton mineur ; ce qui, avec les deux Semi-Tons majeurs qui s'y trouvoient déjà, fait une ſucceſſion de douze Semi-Tons ſur treize Sons conſécutifs d'une Octave à l'autre.

L'uſage de cette *Echelle* eſt de donner les moyens de Moduler ſur telle Note qu'on veut choiſir pour fondamentale, & de pouvoir, non-ſeulement faire ſur cette Note un Intervalle quelconque, mais y établir une

Echelle Diatonique, ſemblable à l'*Echelle* Diatonique de l'*ut*. Tant qu'on s'eſt contenté d'avoir pour Tonique une Note de la Gamme priſe à volonté, ſans s'embarraſſer ſi les Sons par leſquels devoit paſſer la Modulation, étoient avec cette Note, & entr'eux, dans les rapports convenables, l'*Echelle* ſemi-Tonique étoit peu néceſſaire ; quelque *fa* Dièſe, quelque *ſi* Bémol compoſoient ce qu'on appelloit les *Feintes* de la Muſique : c'étoient ſeulement deux touches à ajouter au Clavier Diatonique. Mais depuis qu'on a cru ſentir la néceſſité d'établir entre les divers Tons une ſimilitude parfaite, il a fallu trouver des moyens de tranſporter les mêmes Chants & les mêmes Intervalles plus haut & plus bas, ſelon le Ton que l'on choiſiſſoit. L'*Echelle* Chromatique eſt donc devenue d'une néceſſité indiſpenſable ; & c'eſt par ſon moyen qu'on porte un Chant ſur tel Degré du Clavier que l'on veut choiſir, & qu'on le rend exactement ſur cette nouvelle poſition, tel qu'il peut avoir été imaginé pour un autre.

Ces cinq Sons ajoutés ne forment pas dans la Muſique de nouveaux Degrés ; mais ils ſe marquent tous ſur le

Degré le plus voiſin, par un Bémol ſi le Degré eſt plus haut; par un Dièſe s'il eſt plus bas: & la Note prend toujours le nom du Degré ſur lequel elle eſt placée. (Voyez BÉMOL & DIÈSE.)

Pour aſſigner maintenant les rapports de ces nouveaux Intervalles, il faut ſavoir que les deux Parties ou Semi-Tons qui compoſent le Ton majeur, ſont dans les rapports de 15 à 16 & de 128 à 135; & que les deux qui compoſent auſſi le Ton mineur ſont dans les rapports de 15 à 16 & de 24 à 25: de ſorte qu'en diviſant toute l'Octave ſelon l'*Echelle* ſemi-Tonique, on en a tous les termes dans les rapports exprimés dans la *Pl.* L. *Fig.* 1.

Mais il faut remarquer que cette diviſion, tirée de M. Malcolm, paroît, à bien des égards, manquer de juſteſſe Premiérement, les ſemi-Tons qui doivent être mineurs y ſont majeurs, & celui du *ſol* Dièſe au *la*, qui doit être majeur, y eſt mineur. En ſecond lieu, pluſieurs Tierces majeures, comme celle du *la* à l'*ut* Dièſe, & du *mi* au *ſol* Dièſe, y ſont trop fortes d'un Comma; ce qui doit les rendre inſupportables. Enfin le ſemi-Ton moyen y étant ſubſtitué au ſemi-Ton maxime, donne des Inter-

valles faux par-tout où il eſt employé. Sur quoi l'on ne doit pas oublier que ce ſemi-Ton moyen eſt plus grand que le majeur même ; c'eſt-à-dire, moyen entre le maxime & le majeur. (Voyez SEMI-TON.)

Une diviſion meilleure & plus naturelle ſeroit donc de partager le Ton majeur en deux ſemi-Tons, l'un mineur de 24 à 25, & l'autre maxime de 25 à 27, laiſſant le Ton mineur diviſé en deux ſemi-Tons, l'un majeur & l'autre mineur, comme dans la Table ci-deſſus.

Il y a encore deux autres *Echelles* ſemi-Toniques, qui viennent de deux autres manieres de diviſer l'Octave par ſemi-Tons.

La premiere ſe fait en prenant une moyenne Harmonique ou Arithmétique entre les deux termes du Ton majeur, & une autre entre ceux du Ton mineur, qui diviſe l'un & l'autre Ton en deux ſemi-Tons preſque égaux : ainſi le Ton majeur $\frac{8}{9}$ eſt diviſé en $\frac{16}{17}$ & $\frac{17}{18}$ arithmétiquement, les nombres repréſentant les longueurs des cordes ; mais quand ils repréſentent les vibrations, les longueurs des cordes ſont réciproques & en proportion harmo-

nique, comme 1 $\frac{16}{17}$ $\frac{8}{9}$; ce qui met le plus grand ſemi-Ton au grave.

De la même maniere le Ton mineur $\frac{9}{10}$ ſe diviſe arithmétiquement en deux ſemi-Tons $\frac{18}{19}$ & $\frac{19}{20}$, ou réciproquement 1 $\frac{18}{19}$ $\frac{9}{10}$: mais cette derniere diviſion n'eſt pas harmonique.

Toute l'Octave ainſi calculée donne les rapports exprimés dans la *Pl.* L. *Fig.* 2.

M. Salmon rapporte, dans les Tranſactions Philoſophiques, qu'il a fait devant la Société Royale une expérience de cette *Echelle* ſur des cordes diviſées exactement ſelon ces proportions, & qu'elles furent parfaitement d'accord avec d'autres Inſtrumens touchés par les meilleures mains. M. Malcolm ajoute qu'ayant calculé & comparé ces rapports, il en trouva un plus grand nombre de faux dans cette *Echelle*, que dans la précédente ; mais que les erreurs étoient conſidérablement moindres ; ce qui fait compenſation.

Enfin, l'autre *Echelle* ſemi-Tonique eſt celle des Ariſtoxéniens, dont le P. Merſenne a traité fort au long, & que M. Rameau a tenté de re-

nouveller dans ces derniers tems. Elle conſiſte à diviſer géométriquement l'Octave par onze moyennes proportionnelles en douze ſemi-Tons parfaitement égaux. Comme les rapports n'en ſont pas rationnels, je ne donnerai point ici ces rapports qu'on ne peut exprimer que par la formule même, ou par les logarithmes des Termes de la progreſſion entre les extrêmes 1 & 2. (Voyez TEMPÉRAMENT.)

Comme au Genre Diatonique & au Chromatique, les Harmoniſtes en ajoutent un troiſieme, ſavoir l'Enharmonique, ce troiſieme Genre doit avoir auſſi ſon *Echelle*, du moins par ſuppoſition : car quoique les Intervalles vraiment Enharmoniques n'exiſtent point dans notre Clavier, il eſt certain que tout paſſage Enharmonique les ſuppoſe, & que l'eſprit corrigeant ſur ce point la ſenſation de l'oreille, ne paſſe alors d'une idée à l'autre qu'à la faveur de cet Intervalle ſous-entendu. Si chaque Ton étoit exactement compoſé de deux ſemi-Tons mineurs, tout Intervalle Enharmonique ſeroit nul, & ce Genre n'exiſteroit pas. Mais comme un Ton mi-

neur même contient plus de deux ſemi-Tons mineurs, le complément de la ſomme de ces deux ſemi-Tons au Ton; c'eſt-à-dire, l'eſpace qui reſte entre le Dièſe de la Note inférieure, & le Bémol de la ſupérieure, eſt préciſément l'Intervalle Enharmonique, appellé communément Quart-de-Ton. Ce Quart-de-Ton eſt de deux eſpeces, ſavoir l'Enharmonique majeur & l'Enharmonique mineur, dont on trouvera les rapports au mot QUART-DE-TON.

Cette explication doit ſuffire à tout Lecteur pour concevoir aiſément l'*Echelle* Enharmonique que j'ai calculée & inſérée dans la *Pl.* L. *Fig.* 3. Ceux qui chercheront de plus grands éclairciſſemens ſur ce point pourront lire le mot ENHARMONIQUE.

ECHO, *ſ. m.* Son renvoyé ou réfléchi par un corps ſolide, & qui parlà ſe répete & ſe renouvelle à l'oreille. Ce mot vient du Grec ἦχος *Son.*

On appelle auſſi *Echo* le lieu où la répétition ſe fait entendre.

On diſtingue les *Echos* pris en ce ſens, en deux eſpeces; ſavoir:

1°. L'*Echo ſimple* qui ne répete la voix qu'une fois, & 2°. l'*Echo double*

ou *multiple* qui répete les mêmes Sons deux ou pluſieurs fois.

Dans les *Echos* ſimples il y en a de Toniques; c'eſt-à-dire, qui ne répetent que le Son muſical & ſoutenu; & d'autres Syllabiques, qui répetent auſſi la voix parlante.

On peut tirer parti des *Echos* multiples, pour former des Accords & de l'Harmonie avec une ſeule Voix, en faiſant entre la Voix & l'*Echo* une eſpece de Canon dont la Meſure doit être réglée ſur le tems qui s'écoule entre les Sons prononcés & les mêmes Sons répétés. Cette maniere de faire un Concert à ſoi tout ſeul, devroit, ſi le Chanteur étoit habile, & l'*Echo* vigoureux, paroitre étonnante & preſque magique aux Auditeurs non prévenus.

Le nom d'*Echo* ſe tranſporte en Muſique à ces ſortes d'Airs ou de Pieces dans leſquelles, à l'imitation de l'*Echo*, l'on répete de tems en tems, & fort doux, un certain nombre de Notes. C'eſt ſur l'Orgue qu'on emploie le plus communément cette maniere de jouer, à cauſe de la facilité qu'on a de faire des *Echos* ſur le Poſitif; on peut faire auſſi des *Echos*

ſur le Clavecin, au moyen du petit Clavier

L'Abbé Broſſard dit qu'on ſe ſert quelquefois du mot *Echo* en la place de celui de *Doux* ou *Piano*, pour marquer qu'il faut adoucir la Voix ou le Son de l'Inſtrument, comme pour faire un *Echo*. Cet uſage ne ſubſiſte plus.

ECHOMETRE, *ſ. m.* Eſpece d'Echelle graduée, ou de Regle diviſée en pluſieurs parties, dont on ſe ſert pour meſurer la durée ou longueur des Sons, pour déterminer leurs valeurs diverſes, & même les rapports de leurs Intervalles.

Ce mot vient du Grec ἦχος, *Son*, & de μέτρον, *Meſure*.

Je n'entreprendrai pas la deſcription de cette machine, parce qu'on n'en fera jamais aucun uſage, & qu'il n'y a de bon *Echometre* qu'une oreille ſenſible & une longue habitude de la Muſique. Ceux qui voudront en ſavoir là-deſſus davantage, peuvent conſulter le Mémoire de M. Sauveur, inſéré dans ceux de l'Académie des Sciences, *année* 1701. Ils y trouveront deux Echelles de cette Eſpece; l'une de M. Sauveur, & l'autre de M. Loulié.

(Voyez auſſi l'article CHRONOMETRE.)

ECLYSE, *ſ. f.* Abaiſſement. C'étoit, dans les plus anciennes Muſiques Grecques, une altération dans le Genre Enharmonique, lorſqu'une corde étoit accidentellement abaiſſée de trois Dièſes au-deſſous de ſon Accord ordinaire. Ainſi l'*Eclyſe* étoit le contraire du *Spondéaſme*.

ECMÈLE, *adj.* Les Sons *Ecmèles* étoient, chez les Grecs, ceux de la voix inappréciable ou parlante, qui ne peut fournir de Mélodie, par oppoſition aux Sons *Emmèles* ou Muſicaux.

EFFET, *ſ. m.* Impreſſion agréable & forte que produit une excellente Muſique ſur l'oreille & l'eſprit des écoutans : ainſi le ſeul mot *Effet* ſignifie en Muſique un grand & bel *Effet*. Et non-ſeulement on dira d'un ouvrage qu'il fait de l'*Effet* ; mais on y diſtinguera, ſous le nom de *choſes d'Effet*, toutes celles où la ſenſation produite paroît ſupérieure aux moyens employés pour l'exciter.

Une longue pratique peut apprendre à connoître ſur le papier les choſes d'*Effet* ; mais il n'y a que le Génie

qui les trouve. C'eſt le défaut des mauvais Compoſiteurs & de tous les Commençans, d'entaſſer Parties ſur Parties, Inſtrumens ſur Inſtrumens, pour trouver l'*Effet* qui les fuit, & d'ouvrir, comme diſoit un Ancien, une grande bouche pour ſouffler dans une petite Flûte. Vous diriez, à voir leurs Partitions ſi chargées, ſi hériſſées, qu'ils vont vous ſurprendre par des *Effets* prodigieux, & ſi vous êtes ſurpris en écoutant tout cela, c'eſt d'entendre une petite Muſique maigre, chétive, confuſe, ſans *Effet*, & plus propre à étourdir les oreilles qu'à les remplir. Au contraire l'œil cherche ſur les Partitions des grands Maîtres ces *Effets* ſublimes & raviſſans que produit leur Muſique exécutée. C'eſt que les menus détails ſont ignorés ou dédaignés du vrai génie, qu'il ne vous amuſe point par des foules d'objets petits & puériles, mais qu'il vous émeut par de grands *Effets*, & que la force & la ſimplicité réunies forment toujours ſon caractere.

EGAL, *adj.* Nom donné par les Grecs au Syſtême d'Ariſtoxène, parce que cet Auteur diviſoit généralement chacun de ſes Tétracordes en trente

parties égales, dont il assignoit ensuite un certain nombre à chacune des trois divisions du Tétracorde, selon le Genre & l'espece du Genre qu'il vouloit établir. (Voyez GENRE, SYSTEME.)

ELÉGIE. Sorte de Nome pour les Flûtes, inventé, dit-on, par Sacadas Argien.

ÉLÉVATION, *s. f. Arsis.* L'*Elévation* de la main ou du pied, en battant la Mesure, sert à marquer le Tems foible & s'appelle proprement *Levé:* c'étoit le contraire chez les Anciens. L'*Elévation* de la voix en chantant, c'est le mouvement par lequel on la porte à l'aigu.

ELINE. Nom donné par les Grecs à la Chanson des Tisserands. (Voyez CHANSON.)

EMMELE, *adj.* Les Sons *Emmèles* étoient chez les Grecs ceux de la voix distincte, chantante & appréciable, qui peuvent donner une Mélodie.

ENDEMATIE, *s. f.* C'étoit l'Air d'une sorte de Danse particuliere aux Argiens.

ENHARMONIQUE, *adj. pris subst.* Un des trois Genres de la Musique

des Grecs, appellé auſſi très-fréquemment *Harmonie* par Ariſtoxène & ſes Sectateurs.

Ce Genre réſultoit d'une diviſion particuliere du Tétracorde, ſelon laquelle l'Intervalle qui ſe trouve entre le Lichanos ou la troiſieme corde, & la Mèſe ou la quatrieme, étant d'un Diton ou d'une Tierce majeure, il ne reſtoit, pour achever le Tétracorde au grave, qu'un ſemi-Ton à partager en deux Intervalles; ſavoir, de l'Hypate à la Parhypate, & de la Parhypate au Lichanos. Nous expliquerons au mot *Genre* comment ſe faiſoit cette diviſion.

Le Genre *Enharmonique* étoit le plus doux des trois, au rapport d'Ariſtide Quintilien. Il paſſoit pour très-ancien, & la plupart des Auteurs en attribuoient l'invention à Olympe Phrygien. Mais ſon Tétracorde, ou plutôt ſon Diateſſaron de ce Genre, ne contenoit que trois cordes qui formoient entr'elles deux Intervalles incompoſés; le premier d'un ſemi-Ton, & l'autre d'une Tierce majeure; & de ces deux ſeuls Intervalles répétés de Tétracorde en Tétracorde, réſultoit alors tout le Genre *Enharmoni-*

des Parties, des Intervalles *Enharmoniques*, en employant à la fois ou ſucceſſivement entre deux Notes qui ſont à un Ton l'une de l'autre le Bémol de l'inférieure & le Dièſe de la ſupérieure. Mais quoique, ſelon la rigueur des rapports, ce Dièſe & ce Bémol duſſent former un Intervalle entr'eux, (Voy. ECHELLE & QUART-DE-TON) cet Intervalle ſe trouve nul, au moyen du Tempérament, qui dans le Syſtême établi fait ſervir le même Son à deux uſages : ce qui n'empêche pas qu'un tel paſſage ne produiſe, par la force de la Modulation & de l'Harmonie, une partie de l'effet qu'on cherche dans les Tranſitions *Enharmoniques*.

Comme ce Genre eſt aſſez peu connu, & que nos Auteurs ſe ſont contentés d'en donner quelques notions trop ſuccinctes, je crois devoir l'expliquer ici un peu plus au long.

Il faut remarquer d'abord que l'Accord de Septieme diminuée eſt le ſeul ſur lequel on puiſſe pratiquer des paſſages vraiment *Enharmoniques*; cela en vertu de cette propriété ſinguliere qu'il a de diviſer l'Octave tiere en quatre Intervalles égaux.

Qu'on prenne dans les quatre Sons qui compoſent cet Accord, celui qu'on voudra pour fondamental, on trouvera toujours également que les trois autres Sons forment ſur celui-ci un Accord de Septieme diminuée. Or le Son fondamental de l'Accord de Septieme diminuée eſt toujours une Note ſenſible; de ſorte que, ſans rien changer à cet Accord, on peut, par une maniere de double ou de quadruple emploi, le faire ſervir ſucceſſivement ſur quatre différentes fondamentales; c'eſt-à-dire, ſur quatre différentes Notes ſenſibles.

Il ſuit de-là que ce même Accord, ſans rien changer ni à l'Accompagnement, ni à la Baſſe, peut porter quatre noms différens, & par conſéquent ſe chiffrer de quatre différentes manieres : ſavoir, d'un 7 ♭ ſous le nom de Septieme diminuée; d'un $\frac{6}{5}$ ♯ ſous le nom de Sixte majeure & fauſſe-Quinte; d'un ♯ $\frac{4}{3}$ ſous le nom de Tierce mineure & Triton, & enfin d'un ♯ 2 ſous le nom de Seconde ſuperflue. Bien entendu que la Clef doit être cenſée armée différemment, ſelon les Tons où l'on eſt ſuppoſé être.

Voilà

Voilà donc quatre manieres de ſortir d'un Accord de Septieme diminuée, en ſe ſuppoſant ſucceſſivement dans quatre Accords différens : car la marche fondamentale & naturelle du Son qui porte un Accord de Septieme diminuée eſt de ſe réſoudre ſur la Tonique du Mode mineur, dont il eſt la Note ſenſible.

Imaginons maintenant l'Accord de Septieme diminuée ſur *ut* Dièſe Note ſenſible, ſi je prends la Tierce *mi* pour fondamentale, elle deviendra Note ſenſible à ſon tour, & annoncera par conſéquent le Mode mineur de *fa* ; or cet *ut* Dièſe reſte bien dans l'Accord de *mi* Note ſenſible : mais c'eſt en qualité de *re* Bémol ; c'eſt-à-dire, de ſixieme Note du Ton, & de ſeptieme diminuée de la Note ſenſible : ainſi cet *ut* Dièſe qui, comme Note ſenſible, étoit obligé de monter dans le Ton de *re*, devenu *re* Bémol dans le Ton de *fa*, eſt obligé de deſcendre comme Septieme diminuée : voilà une tranſition *Enharmonique*. Si, au lieu de la Tierce, on prend, dans le même Accord d'*ut* Dièſe, la fauſſe Quinte *ſol* pour nouvelle Note ſenſible, l'*ut* Dièſe deviendra encore *re*

Bémol, en qualité de Quatrieme Note : autre paſſage *Enharmonique*. Enfin ſi l'on prend pour Note ſenſible la Septieme diminuée elle-même, au lieu de *ſi* Bémol il faudra néceſſairement la conſidérer comme *la* Dièſe ; ce qui fait un troiſieme paſſage *Enharmonique* ſur le même Accord.

A la faveur de ces quatre différentes manieres d'enviſager ſucceſſivement le même Accord, on paſſe d'un Ton à un autre qui en paroît fort éloigné ; on donne aux Parties des progrès différens de celui qu'elles auroient dû avoir en premier lieu, & ces paſſages ménagés à propos, ſont capables, non-ſeulement de ſurprendre, mais de ravir l'Auditeur quand ils ſont bien rendus.

Une autre ſource de variété, dans le même Genre, ſe tire des différentes manieres dont on peut réſoudre l'Accord qui l'annonce, car quoique la Modulation la plus naturelle ſoit de paſſer de l'Accord de Septieme diminuée ſur la Note ſenſible, à celui de la Tonique en Mode mineur, on peut, en ſubſtituant la Tierce majeure à la mineure, rendre le Mode majeur & même y ajouter la Septieme

pour changer cette Tonique en Dominante, & paſſer ainſi dans un autre Ton. A la faveur de ces diverſes combinaiſons réunies, on peut ſortir de l'Accord en douze manieres. Mais, de ces douze, il n'y en a que neuf qui, donnant la converſion du Dièſe en Bémol ou réciproquement, ſoient véritablement *Enharmoniques*, parce que dans les trois autres on ne change point de Note ſenſible : encore dans ces neuf diverſes Modulations n'y a-t-il que trois diverſes Notes ſenſibles, chacune deſquelles ſe réſout par trois paſſages différens : de ſorte qu'à bien prendre la choſe on ne trouve ſur chaque Note ſenſible que trois vrais paſſages *Enharmoniques* poſſibles, tous les autres n'étant point réellement *Enharmoniques*, ou ſe rapportant à quelqu'un des trois premiers. (Voyez *Pl.* L. *Fig.* 4. un exemple de tous ces paſſages.)

A l'imitation des Modulations du Genre Diatonique, on a pluſieurs fois eſſayé de faire des morceaux entiers dans le Genre *Enharmonique*, & pour donner une ſorte de regle aux marches fondamentales de ce Genre, on l'a diviſé en *Diatonique-Enharmoni-*

que qui procede par une ſucceſſion de ſemi-Tons majeurs, & en *Chromatique-Enharmonique* qui procede par une ſucceſſion de ſemi-Tons mineurs.

Le Chant de la premiere eſpece eſt *Diatonique*, parce que les ſemi-Tons y ſont majeurs; & il eſt *Enharmonique*, parce que deux ſemi-Tons majeurs de ſuite forment un *Ton* trop fort d'un Intervalle *Enharmonique*. Pour former cette eſpece de Chant, il faut faire une Baſſe qui deſcende de Quarte & monte de Tierce majeure alternativement. Une partie du Trio des Parques de l'Opéra d'Hippolite, eſt dans ce Genre; mais il n'a jamais pu être exécuté à l'Opéra de Paris, quoique M. Rameau aſſure qu'il l'avoit été ailleurs par des Muſiciens de bonne volonté, & que l'effet en fut ſurprenant.

Le Chant de la ſeconde eſpece eſt *Chromatique*, parce qu'il procede par ſemi-Tons mineurs; il eſt *Enharmonique*, parce que les deux ſemi-Tons mineurs conſécutifs forment un Ton trop foible d'un Intervalle *Enharmonique*. Pour former cette eſpece de Chant, il faut faire une Baſſe-fonda-

mentale qui deſcende de Tierce mineure & monte de Tierce majeure alternativement. M. Rameau nous apprend qu'il avoit fait dans ce Genre de Muſique un tremblement de terre dans l'Opéra des Indes galantes ; mais qu'il fut ſi mal ſervi qu'il fut obligé de le changer en une Muſique commune. (Voyez les Elémens de Muſique de M. d'Alembert, pages 91, 92, 93 & 166.)

Malgré les exemples cités & l'autorité de M. Rameau, je crois devoir avertir les jeunes Artiſtes que l'*Enharmonique - Diatonique* & l'*Enharmonique - Chromatique* me paroiſſent tous deux à rejetter comme Genres, & je ne puis croire qu'une Muſique modulée de cette maniere, même avec la plus parfaite exécution, puiſſe jamais rien valoir. Mes raiſons ſont que les paſſages bruſques d'une idée à une autre idée extrêmement éloignée, y ſont ſi fréquens, qu'il n'eſt pas poſſible à l'eſprit de ſuivre ces tranſitions avec autant de rapidité que la Muſique les préſente; que l'oreille n'a pas le tems d'appercevoir le rapport très-ſecret & très-compoſé des Modulations, ni de ſous-entendre les

Intervalles ſuppoſés; qu'on ne trouve plus dans de pareilles ſucceſſions ombre de Ton ni de Mode; qu'il eſt également impoſſible de retenir celui d'où l'on ſort, ni de prévoir celui où l'on va; & qu'au milieu de tout cela, l'on ne ſait plus du tout où l'on eſt. L'*Enharmonique* n'eſt qu'un paſſage inattendu dont l'étonnante impreſſion ſe fait fortement & dure long-tems; paſſage que par conſéquent on ne doit pas trop bruſquement ni trop ſouvent répéter, de peur que l'idée de la Modulation ne ſe trouble & ne ſe perde entiérement: car ſi-tôt qu'on n'entend que des Accords iſolés qui n'ont plus de rapport ſenſible & de fondement commun, l'Harmonie n'a plus auſſi d'union ni de ſuite apparente, & l'effet qui en réſulte n'eſt qu'un vain bruit ſans liaiſon & ſans agrément. Si M. Rameau, moins occupé de calculs inutiles, eût mieux étudié la Métaphyſique de ſon Art, il eſt à croire que le feu naturel de ce ſavant Artiſte eût produit des prodiges, dont le germe étoit dans ſon génie; mais que ſes préjugés ont toujours étouffé.

Je ne crois pas même que les ſim-

ples Tranſitions *Enharmoniques* puiſſent jamais bien réuſſir, ni dans les Chœurs, ni dans les Airs, parce que chacun de ces morceaux forme un tout où doit régner l'unité, & dont les Parties doivent avoir entr'elles une liaiſon plus ſenſible que ce Genre ne peut la marquer.

Quel eſt donc le vrai lieu de l'*Enharmonique*? C'eſt, ſelon moi, le Récitatif obligé. C'eſt dans une ſcene ſublime & pathétique où la Voix doit multiplier & varier les inflexions Muſicales à l'imitation de l'accent grammatical, oratoire & ſouvent inappréciable; c'eſt, dis-je, dans une telle ſcene que les Tranſitions *Enharmoniques* ſont bien placées, quand on ſait les ménager pour les grandes expreſſions, & les affermir, pour ainſi dire, par des traits de ſymphonie qui ſuſpendent la parole & renforcent l'expreſſion. Les Italiens, qui font un uſage admirable de ce Genre, ne l'emploient que de cette maniere. On peut voir dans le premier Récitatif de l'Orphée de Pergolèſe un exemple frappant & ſimple des effets que ce grand Muſicien ſut tirer de *l'Enharmonique*, & comment, loin de faire

une Modulation dure, ces Tranſitions, devenues naturelles & faciles à entonner, donnent une douceur énergique à toute la déclamation.

J'ai déjà dit que notre Genre *Enharmonique* eſt entiérement différent de celui des Anciens. J'ajouterai que, quoique nous n'ayons point comme eux d'Intervalles *Enharmoniques* à entonner, cela n'empêche pas que *l'Enharmonique* moderne ne ſoit d'une exécution plus difficile que le leur. Chez les Grecs les Intervalles *Enharmoniques*, purement Mélodieux, ne demandoient, ni dans le Chanteur ni dans l'écoutant, aucun changement d'idées, mais ſeulement une grande délicateſſe d'organe; au lieu qu'à cette même délicateſſe, il faut joindre encore, dans notre Muſique, une connoiſſance exacte & un ſentiment exquis des métamorphoſes Harmoniques les plus bruſques & les moins naturelles : car ſi l'on n'entend pas la phraſe, on ne ſauroit donner aux mots le Ton qui leur convient; ni chanter juſte dans un ſyſtême Harmonieux, ſi l'on ne ſent l'Harmonie.

ENSEMBLE, *adv. ſouvent pris ſubſtantivement.* Je ne m'arrêterai pas

à l'explication de ce mot, pris pour le rapport convenable de toutes les parties d'un Ouvrage entre elles & avec le tout, parce que c'eſt un ſens qu'on lui donne rarement en Muſique. Ce n'eſt gueres qu'à l'exécution que ce terme s'applique, lorſque les Concertans ſont ſi parfaitement d'accord, ſoit pour l'Intonation, ſoit pour la Meſure, qu'ils ſemblent être tous animés d'un même eſprit, & que l'exécution rend fidélement à l'oreille tout ce que l'œil voit ſur la Partition.

L'*Enſemble* ne dépend pas ſeulement de l'habileté avec laquelle chacun lit ſa Partie, mais de l'intelligence avec laquelle il en ſent le caractere particulier, & la liaiſon avec le tout; ſoit pour phraſer avec exactitude, ſoit pour ſuivre la préciſion des Mouvemens, ſoit pour ſaiſir le moment & les nuances des *Fort* & des *Doux*; ſoit enfin pour ajouter aux ornemens marqués, ceux qui ſont ſi néceſſairement ſuppoſés par l'Auteur, qu'il n'eſt permis à perſonne de les omettre. Les Muſiciens ont beau être habiles, il n'y a d'*Enſemble* qu'autant qu'ils ont l'intelligence de la Muſique qu'ils

exécutent, & qu'ils s'entendent entre eux : car il ſeroit impoſſible de mettre un parfait *Enſemble* dans un Concert de ſourds, ni dans une Muſique dont le ſtyle ſeroit parfaitement étranger à ceux qui l'exécutent. Ce ſont ſur-tout les Maîtres de Muſique, Conducteurs & Chefs d'Orcheſtre, qui doivent guider, ou retenir ou preſſer les Muſiciens pour mettre par-tout l'*Enſemble* ; & c'eſt ce que fait toujours un bon premier Violon par une certaine charge d'exécution qui en imprime fortement le caractere dans toutes les oreilles. La Voix récitante eſt aſſujettie à la Baſſe & à la Meſure ; le premier Violon doit écouter & ſuivre la Voix ; la Symphonie doit écouter & ſuivre le premier Violon : enfin le Clavecin qu'on ſuppoſe tenu par le Compoſiteur, doit être le véritable & premier guide de tout.

En général, plus le Style, les Périodes, les Phraſes, la Mélodie & l'Harmonie ont de caractere, plus l'enſemble eſt facile à ſaiſir ; parce que la même idée imprimée vivement dans tous les eſprits préſide à toute l'exécution. Au contraire, quand la Muſique ne dit rien, & qu'on n'y

ſent qu'une ſuite de Notes ſans liaiſon, il n'y a point de tout auquel chacun rapporte ſa Partie, & l'exécution va toujours mal. Voilà pourquoi la Muſique Françoiſe n'eſt jamais *enſemble*.

ENTONNER, *v. a.* C'eſt, dans l'exécution d'un Chant, former avec juſteſſe les Sons & les Intervalles qui ſont marqués. Ce qui ne peut gueres ſe faire qu'à l'aide d'une idée commune à laquelle doivent ſe rapporter ces Sons & ces Intervalles; ſavoir, celle du Ton & du Mode où ils ſont employés, d'où vient peut-être le mot *Entonner*. On peut auſſi l'attribuer à la marche Diatonique; marche qui paroît la plus commode & la plus naturelle à la Voix. Il y a plus de difficulté à *Entonner* des Intervalles plus grands ou plus petits, parce qu'alors la Glotte ſe modifie par des rapports trop grands dans le premier cas, ou trop compoſés dans le ſecond.

Entonner eſt encore commencer le Chant d'une Hymne, d'un Pſéaume, d'une Antienne, pour donner le Ton à tout le Chœur. Dans l'Egliſe Catholique, c'eſt, par exemple, l'Of-

ficiant qui *entonne* le *Te Deum ;* dans nos Temples, c'eſt le Chantre qui *entonne* les Pſeaumes.

ENTR'ACTE, *ſ. m.* Eſpace de tems qui s'écoule entre la fin d'un Acte d'Opéra & le commencement de l'Acte ſuivant, & durant lequel la repréſentation eſt ſuſpendue, tandis que l'action eſt ſuppoſée ſe continuer ailleurs. L'Orcheſtre remplit cet eſpace en France par l'exécution d'une Symphonie qui porte auſſi le nom d'*Entr'acte.*

Il ne paroît pas que les Grecs aient jamais diviſé leurs Drames par Actes, ni par conſéquent connu les *Entre-actes.*

La repréſentation n'étoit point ſuſpendue ſur leurs Théâtres depuis le commencement de la Piece juſqu'à la fin. Ce furent les Romains qui, moins épris du ſpectacle, commencerent les premiers à le partager en pluſieurs parties, dont les Intervalles offroient du relâche à l'attention des Spectateurs, & cet uſage s'eſt continué parmi nous.

Puiſque l'*Entr'acte* eſt fait pour ſuſpendre l'attention & repoſer l'eſprit du Spectateur, le Théâtre doit reſter vide, & les Intermedes dont on le

rempliſſoit autrefois formoient une interruption de très-mauvais goût, qui ne pouvoit manquer de nuire à la Piece en faiſant perdre le fil de l'action. Cependant Moliere lui-même ne vit point cette vérité ſi ſimple, & les *Entr'actes* de ſa derniere Piece étoient remplis par des Intermedes. Les François, dont les Spectacles ont plus de raiſon que de chaleur, & qui n'aiment pas qu'on les tienne long-tems en ſilence, ont depuis lors réduit les *Entr'actes* à la ſimplicicité qu'ils doivent avoir, & il eſt à deſirer pour la perfection des Théâtres qu'en cela leur exemple ſoit ſuivi par-tout.

Les Italiens qu'un ſentiment exquis guide ſouvent mieux que le raiſonnement, ont proſcrit la Danſe de l'action Dramatique. (Voyez OPÉRA.) Mais par une inconſéquence qui naît de la trop grande durée qu'ils veulent donner au Spectacle, ils rempliſſent leurs *Entr'actes* des Ballets qu'ils banniſſent de la Piece, & s'ils évitent l'abſurdité de la double imitation, ils donnent dans celle de la tranſpoſition de Scene, & promenant ainſi le Spectateur d'objet en objet, lui font oublier l'action principale,

perdre l'intérêt, & pour lui donner le plaiſir des yeux lui ôtent celui du cœur. Ils commencent pourtant à ſentir le défaut de ce monſtrueux aſſemblage, & après avoir déjà preſque chaſſé les Intermedes des *Entr'actes*, ſans doute ils ne tarderont pas d'en chaſſer encore la Danſe, & de la réſerver, comme il convient, pour en faire un Spectacle brillant & iſolé à la fin de la grande Piece.

Mais quoique le Théâtre reſte vide dans l'*Entr'acte*, ce n'eſt pas à dire que la Muſique doive être interrompue ; car à l'Opéra où elle fait une partie de l'exiſtence des choſes, le ſens de l'ouïe doit avoir une telle liaiſon avec celui de la vue, que tant qu'on voit le lieu de la Scene on entende l'Harmonie qui en eſt ſuppoſée inſéparable, afin que ſon concours ne paroiſſe enſuite étrange ni nouveau ſous le chant des Acteurs.

La difficulté qui ſe préſente à ce ſujet eſt de ſavoir ce que le Muſicien doit dicter à l'Orcheſtre quand il ne ſe paſſe plus rien ſur la Scene : car ſi la Symphonie, ainſi que toute la Muſique Dramatique, n'eſt qu'une imitation continuelle, que doit-elle dire

quand perſonne ne parle ? Que doit-elle faire quand il n'y a plus d'action ? Je réponds à cela, que, quoique le Théâtre ſoit vide, le cœur des Spectateurs ne l'eſt pas ; il a dû leur reſter une forte impreſſion de ce qu'ils viennent de voir & d'entendre. C'eſt à l'Orcheſtre à nourrir & ſoutenir cette impreſſion durant l'*Entre-acte*, afin que le Spectateur ne ſe trouve pas au début de l'Acte ſuivant, auſſi froid qu'il l'étoit au commencement de la Piece, & que l'intérêt ſoit, pour ainſi dire, lié dans ſon ame comme les événemens le ſont dans l'action repréſentée. Voilà comment le Muſicien ne ceſſe jamais d'avoir un objet d'imitation, ou dans la ſituation des perſonnages, ou dans celle des Spectateurs. Ceux-ci n'entendant jamais ſortir de l'Orcheſtre que l'expreſſion des ſentimens qu'ils éprouvent, s'identifient, pour ainſi dire, avec ce qu'ils entendent, & leur état eſt d'autant plus délicieux qu'il regne un Accord plus parfait entre ce qui frappe leurs ſens & ce qui touche leur cœur.

L'habile Muſicien tire encore de ſon Orcheſtre un autre avantage pour don-

ner à la repréſentation tout l'effet qu'elle peut avoir, en amenant par degrés le Spectateur oiſif à la ſituation d'ame la plus favorable à l'effet des Scenes qu'il va voir dans l'Acte ſuivant.

La durée de l'*Entr'acte* n'a pas de meſure fixe ; mais elle eſt ſuppoſée plus ou moins grande, à proportion du tems qu'exige la partie de l'action qui ſe paſſe derriere le Théâtre. Cependant cette durée doit avoir des bornes de ſuppoſition, relativement à la durée hypothétique de l'action totale, & des bornes réelles, relatives à la durée de la repréſentation.

Ce n'eſt pas ici le lieu d'examiner ſi la regle des vingt-quatre heures a un fondement ſuffiſant & s'il n'eſt jamais permis de l'enfreindre. Mais ſi l'on veut donner à la durée ſuppoſée d'un *Entr'acte* des bornes tirées de la nature des choſes, je ne veux point qu'on en puiſſe trouver d'autres que celles du tems durant lequel il ne ſe fait aucun changement ſenſible & régulier dans la Nature, comme il ne s'en fait point d'apparent ſur la Scene durant l'*Entr'acte*. Or ce tems eſt, dans ſa plus grande étendue, à-peu-

près de douze heures, qui ſont la durée moyenne d'un jour ou d'une nuit. Paſſé cet eſpace, il n'y a plus de poſſibilité ni d'illuſion dans la durée ſuppoſée de l'*Entr'acte*.

Quant à la durée réelle, elle doit être, comme je l'ai dit, proportionnée & à la durée totale de la repréſentation, & à la durée partielle & relative de ce qui ſe paſſe derriere le Théâtre. Mais il y a d'autres bornes tirées de la fin générale qu'on ſe propoſe ; ſavoir, la meſure de l'attention : car on doit bien ſe garder de faire durer l'*Entr'acte* juſqu'à laiſſer le Spectateur tomber dans l'engourdiſſement & approcher de l'ennui. Cette meſure n'a pas, au reſte, une telle préciſion par elle-même, que le Muſicien qui a du feu, du génie & de l'ame, ne puiſſe, à l'aide de ſon Orcheſtre, l'étendre beaucoup plus qu'un autre.

Je ne doute pas même qu'il n'y ait des moyens d'abuſer le Spectateur ſur la durée effective de l'*Entr'acte*, en la lui faiſant eſtimer plus ou moins grande par la maniere d'entrelacer les caracteres de la Symphonie : mais il eſt tems de finir cet article qui n'eſt déjà que trop long.

ENTRÉE, *ſ. f.* Air de Symphonie par lequel débute un Ballet.

Entrée ſe dit encore à l'Opéra, d'un Acte entier, dans les Opéra-Ballets dont chaque Acte forme un ſujet ſéparé. L'Entrée *de Vertumne dans les Elémens.* L'Entrée des *Incas dans les Indes Galantes.*

Enfin, *Entrée* ſe dit auſſi du moment où chaque Partie qui en ſuit une autre commence à ſe faire entendre.

EOLIEN, *adj.* Le Ton ou Mode *Eolien* étoit un des cinq Modes moyens ou principaux de la Muſique Grecque, & ſa corde fondamentale étoit immédiatement au-deſſus de celle du Mode Phrygien. (Voyez MODE.)

Le Mode *Eolien* étoit grave, au rapport de Laſus. *Je chante*, dit-il, *Cérès & ſa fille Mélibée, épouſe de Pluton, ſur le Mode* Eolien, *rempli de gravité.*

Le nom d'*Eolien* que portoit ce Mode ne lui venoit pas des Iſles Eoliennes mais de l'Eolie, contrée de l'Aſie Mineure, où il fut premiérement en uſage.

EPAIS, *adj.* Genre *Epais*, denſe, ou *ſerré*, πυκνὸς, eſt, ſelon la défi-

nition d'Ariſtoxène, celui où, dans chaque Tétracorde, la ſomme des deux premiers Intervalles eſt moindre que le troiſieme. Ainſi le Genre Enharmonique eſt *épais*, parce que les deux premiers Intervalles, qui ſont chacun d'un Quart-de-Ton, ne forment enſemble qu'un ſemi-Ton; ſomme beaucoup moindre que le troiſieme Intervalle, qui eſt une Tierce majeure. Le Chromatique eſt auſſi un Genre *Epais*; car ſes deux premiers Intervalles ne forment qu'un Ton, moindre encore que la Tierce mineure qui ſuit. Mais le Genre Diatonique n'eſt point *Épais*, puiſque ſes deux premiers Intervalles forment un Ton & demi, ſomme plus grande que le Ton qui ſuit. (Voy. GENRE, TÉTRACORDE.)

De ce mot πυκνὸς, comme radical, ſont compoſés les termes *Apycni*, *Baripycni*, *Meſopycni*, *Oxipycni*, dont on trouvera les articles chacun à ſa place.

Cette Dénomination n'eſt point en uſage dans la Muſique moderne.

EPIAULIE. Nom que donnoient les Grecs à la Chanſon des Meuniers, appellée autrement *Hymée*. (Voy. CHANSON.)

Le Mot burleſque *piauler* ne tireroit-il point d'ici ſon étymologie ? Le piaulement d'une femme ou d'un enfant qui pleure & ſe lamente long-tems ſur le même Ton, reſſemble aſſez à la Chanſon d'un moulin, & par métaphore, à celle d'un meunier.

EPILENE. Chanſon des Vendangeurs, laquelle s'accompagnoit de la Flûte. (Voyez Athénée, *Livre V.*)

EPINICION. Chant de Victoire, par lequel on célébroit chez les Grecs le triomphe des Vainqueurs.

EPISYNAPHE, *ſ. f.* C'eſt, au rapport de Bacchius, la conjonction des trois Tétracordes conſécutifs, comme ſont les Tétracordes *Hypaton*, *Méſon* & *Synnémenon*. (Voyez SYSTÊME, TÉTRACORDE.)

EPITHALAME, *ſ. m.* Chant nuptial qui ſe chantoit autrefois à la porte des nouveaux Epoux, pour leur ſouhaiter une heureuſe union. De telles Chanſons ne ſont gueres en uſage parmi nous ; car on ſait bien que c'eſt peine perdue. Quand on en fait pour ſes amis & familiers, on ſubſtitue ordinairement à ces vœux honnêtes & ſimples quelques penſées équivoques

& obſcenes ; plus conformes au goût du ſiecle.

EPITRITE. Nom d'un des Rhythmes de la Muſique Grecque, duquel les Tems étoient en raiſon ſeſquitierce ou de 3 à 4. Ce Rhythme étoit repréſenté par le pied que les Poëtes & Grammairiens appellent auſſi *Epitrite* ; pied compoſé de quatre ſyllabes, dont les deux premieres ſont en effet aux deux dernieres dans la raiſon de 3 à 4. (V. RHYTHME.)

EPODE, *ſ. f.* Chant du troiſieme Couplet, qui, dans les Odes, terminoit ce que les Grecs appelloient *la Période*, laquelle étoit compoſée de trois Couplets ; ſavoir, la *Strophe*, l'*Antiſtrophe* & l'*Epode*. On attribue à Archiloque l'invention de l'*Epode*.

EPTACORDE, *ſ. m.* Lyre ou Cythare à ſept cordes, comme au dire de pluſieurs, étoit celle de Mercure.

Les Grecs donnoient auſſi le nom d'*Eptacorde* à un ſyſtême de Muſique formé de ſept Sons, tel qu'eſt aujourd'hui notre Gamme. L'*Eptacorde* Synnéménon, qu'on appelloit autrement *Lyre de Terpandre*, étoit compoſé des Sons exprimés par ces lettres de la Gamme, E, F, G, *a*, *b*, *c*, *d*. L'*Ep-*

tacorde de Philolaüs ſubſtituoit le Bé-quarre au Bémol, & peut s'exprimer ainſi, E, F, G, *a*, ♮ *c*, *d*. Il en rapportoit chaque corde à une des Planetes, l'Hypate à Saturne, la Parhypate à Jupiter, & ainſi de ſuite.

EPTAMERIDES, *ſ. f.* Nom donné par M. Sauveur à l'un des Intervalles de ſon Syſtême expoſé dans les Mémoires de l'Académie, année 1701.

Cet Auteur diviſe d'abord l'Octave en 43 parties ou *Mérides*; puis chacune de celles-ci en 7 *Eptamérides*; de ſorte que l'Octave entiere comprend 301 *Eptamérides* qu'il ſubdiviſe encore. (Voyez DÉCAMERIDE.)

Ce mot eſt formé de ἑπτά, ſept, & de μερὶς, partie.

EPTAPHONE, *ſ. f.* Nom d'un Portique de la Ville d'Olympie, dans lequel on avoit ménagé un écho qui répétoit la Voix ſept fois de ſuite. Il y a grande apparence que l'Echo ſe trouvalà par haſard, & qu'enſuite les Grecs, grands charlatans, en firent honneur à l'art de l'Architecte.

EQUISONNANCE, *ſ. f.* Nom par lequel les Anciens diſtinguoient des autres Conſonnances celles de l'Oc-

tave & de la double Octave, les ſeules qui faſſent Paraphonie. Comme on a auſſi quelquefois beſoin de la même diſtinction dans la Muſique moderne, on peut l'employer avec d'autant moins de ſcrupule, que la ſenſation de l'Octave ſe confond très-ſouvent à l'oreille avec celle de l'Uniſſon.

ESPACE, *ſ. m.* Intervalle blanc, ou diſtance qui ſe trouve dans la Portée entre une Ligne & celle qui la ſuit immédiatement au-deſſus ou au-deſſous. Il y a quatre *Eſpaces* dans les cinq Lignes, & il y a de plus deux *Eſpaces*, l'un au-deſſus, l'autre au-deſſous de la Portée entiere; l'on borne, quand il le faut, ces deux *Eſpaces* indéfinis par des Lignes poſtiches ajoutées en haut ou en bas, leſquelles augmentent l'étendue de la Portée & fourniſſent de nouveaux *Eſpaces*. Chacun de ces *Eſpaces* diviſe l'Intervalle des deux Lignes qui le terminent, en deux Degrés Diatoniques; ſavoir, un de la Ligne inférieure à l'*Eſpace*, & l'autre de l'*Eſpace* à la Ligne ſupérieure. (Voyez PORTÉE.)

ETENDUE, *ſ. f.* différence de deux Sons donnés qui en ont d'intermédiaires, ou ſomme de tous les Inter-

valles compris entre les deux extrêmes. Ainſi la plus grande *Etendue* poſſible ou celle qui comprend toutes les autres, eſt celle du plus grave au plus aigu de tous les Sons ſenſibles ou appréciables. Selon les expériences de M. Euler, toute cette *Etendue* forme un Intervalle d'environ huit Octaves, entre un Son qui fait 30 vibrations par Seconde, & un autre qui en fait 7552 dans le même tems.

Il n'y a point d'*Etendue* en Muſique entre les deux termes de laquelle on ne puiſſe inſérer une infinité de Sons intermédiaires qui le partagent en une infinité d'Intervalles, d'où il ſuit que l'*Etendue* ſonore ou Muſicale eſt diviſible à l'infini, comme celles du tems & du lieu. (Voyez INTERVALLE.)

EUDROMÉ. Nom de l'Air que jouoient les Hautbois aux Jeux Sthéniens, inſtitués dans Argos en l'honneur de Jupiter. Hiérax, Argien, étoit l'Inventeur de cet Air.

EVITER, *v. a. Eviter* une Cadence, c'eſt ajouter une Diſſonance à l'Accord final, pour changer le Mode ou prolonger la phraſe. (Voyez CADENCE.)

ÉVITÉ,

EVITÉ, *participe.* Cadence *Evitée.* (Voyez CADENCE.)

EVOVAE, *ſ. m.* Mot barbare formé de ſix voyelles qui marquent les Syllabes des deux mots, *ſeculorum amen*, & qui n'eſt d'uſage que dans le Plain-Chant. C'eſt ſur les lettres de ce mot qu'on trouve indiquées dans les Pſeautiers & Antiphonaires des Egliſes Catholiques les Notes par leſquelles, dans chaque Ton & dans les diverſes modifications du Ton, il faut terminer les verſets des Pſeaumes ou des Cantiques.

L'*Evovaé* commence toujours par la Dominante du Ton de l'Antienne qui le précede, & finit toujours par la finale.

EUTHIA, *ſ. f.* Terme de la Muſique Grecque, qui ſignifie une ſuite de Notes procédant du grave à l'aigu. L'*Euthia* étoit une des parties de l'ancienne Melopée.

EXACORDE, *ſ. m.* Inſtrument à ſix cordes, ou ſyſtême compoſé de ſix Sons, tel que l'*Exacorde* de Gui d'Arezzo.

EXÉCUTANT, *partic. pris ſubſt.* Muſicien qui exécute ſa Partie dans un Concert; c'eſt la même choſe que

Concertant. (Voyez CONCERTANT.) Voyez auſſi les deux mots qui ſuivent.

EXÉCUTER, *v. a. Exécuter* une Piece de Muſique, c'eſt chanter & jouer toutes les Parties qu'elle contient, tant vocales qu'inſtrumentales, dans l'Enſemble qu'elles doivent avoir, & la rendre telle qu'elle eſt notée ſur la Partition.

Comme la Muſique eſt faite pour être entendue, on n'en peut bien juger que par l'exécution. Telle Partition paroît admirable ſur le papier, qu'on ne peut entendre *Exécuter* ſans dégoût, & telle autre n'offre aux yeux qu'une apparence ſimple & commune, dont l'exécution ravit par des effets inattendus. Les petits Compoſiteurs, attentifs à donner de la ſymétrie & du jeu à toutes leurs Parties, paroiſſent ordinairement les plus habiles gens du monde, tant qu'on ne juge de leurs ouvrages que par les yeux. auſſi ont-ils ſouvent l'adreſſe de mettre tant d'Inſtrumens divers, tant de Parties dans leur Muſique, qu'on ne puiſſe raſſembler que très-difficilement tous les Sujets néceſſaires pour l'*Exécuter*.

EXÉCUTION, *ſ. f.* L'Action d'exécuter une Piece de Muſique.

Comme la Muſique eſt ordinairement compoſée de pluſieurs Parties, dont le rapport exact, ſoit pour l'Intonation, ſoit pour la Meſure, eſt extrêmement difficile à obſerver, & dont l'eſprit dépend plus du goût que des ſignes, rien n'eſt ſi rare qu'une bonne *Exécution.* C'eſt peu de lire la Muſique exactement ſur la Note; il faut entrer dans toutes les idées du Compoſiteur, ſentir & rendre le feu de l'expreſſion, avoir ſur-tout l'oreille juſte & toujours attentive pour écouter & ſuivre l'Enſemble. Il faut, en particulier dans la Muſique Françoiſe, que la Partie principale ſache preſſer ou ralentir le mouvement, ſelon que l'exigent le goût du Chant, le volume de Voix & le développement des bras du Chanteur; il faut, par conſéquent, que toutes les autres Parties ſoient ſans relâche, attentives à bien ſuivre celle-là. Auſſi l'Enſemble de l'Opéra de Paris, où la Muſique n'a point d'autre Meſure que celle du geſte, ſeroit-il, à mon avis, ce qu'il y a de plus admirable en fait d'*Exécution.*

" Si les François, dit Saint-Evre-

» mont, par leur commerce, avec » les Italiens, ſont parvenus à com- » poſer plus hardiment, les Italiens » ont auſſi gagné au commerce des » François, en ce qu'ils ont appris » d'eux à rendre leur *Exécution* plus » agréable, plus touchante & plus » parfaite ». Le Lecteur ſe paſſera bien, je crois, de mon commentaire ſur ce paſſage. Je dirai ſeulement que les François croient toute la terre occupée de leur Muſique, & qu'au contraire, dans les trois quarts de l'Italie, les Muſiciens ne ſavent pas même qu'il exiſte une Muſique Françoiſe différente de la leur.

On appelle encore Exécution la facilité de lire & d'exécuter une Partie Inſtrumentale, & l'on dit, par exemple, d'un Symphoniſte, qu'il a beaucoup d'*Exécution*, lorſqu'il exécute correctement, ſans héſiter, & à la premiere vue, les choſes les plus difficiles : l'*Exécution* priſe en ce ſens dépend ſur-tout de deux choſes ; premiérement, d'une habitude parfaite de la touche & du doigter de ſon Inſtrument ; en ſecond lieu, d'une grande habitude de lire la Muſique & de phraſer en la regardant : car tant

qu'on ne voit que des Notes iſolées, on héſite toujours à les prononcer : on n'acquiert la grande facilité de l'*Exécution*, qu'en les uniſſant par le ſens commun qu'elles doivent former, & en mettant la choſe à la place du ſigne. C'eſt ainſi que la mémoire du Lecteur ne l'aide pas moins que ſes yeux, & qu'il liroit avec peine une langue inconnue, quoiqu'écrite avec les mêmes caracteres, & compoſée des mêmes mots qu'il lit couramment dans la ſienne.

EXPRESSION, *ſ. f.* Qualité par laquelle le Muſicien ſent vivement & rend avec énergie toutes les idées qu'il doit rendre, & tous les ſentimens qu'il doit exprimer. Il y a une *Expreſſion* de Compoſition & une d'exécution, & c'eſt de leur concours que réſulte l'effet muſical, le plus puiſſant & le plus agréable.

Pour donner de l'*Expreſſion* à ſes ouvrages, le Compoſiteur doit ſaiſir & comparer tous les rapports qui peuvent ſe trouver entre les traits de ſon objet & les productions de ſon Art : il doit connoître ou ſentir l'effet de tous les caracteres, afin de porter exactement celui qu'il choiſit au de-

gré qui lui convient : car comme un bon Peintre ne donne pas la même lumiere à tous ſes objets, l'habile Muſicien ne donnera pas non plus la même énergie à tous ſes ſentimens, ni la même force à tous ſes tableaux, & placera chaque Partie au lieu qui convient, moins pour la faire valoir ſeule, que pour donner un plus grand effet au tout.

Après avoir bien vu ce qu'il doit dire, il cherche comment il le dira, & voici où commence l'application des préceptes de l'Art, qui eſt comme la langue particuliere dans laquelle le Muſicien veut ſe faire entendre.

La Mélodie, l'Harmonie, le Mouvement, le choix des Inſtrumens & des Voix ſont les élémens du langage muſical; & la Mélodie, par ſon rapport immédiat avec l'Accent grammatical & oratoire, eſt celui qui donne le caractere à tous les autres. Ainſi c'eſt toujours du Chant que ſe doit tirer la principale *Expreſſion*, tant dans la Muſique Inſtrumentale que dans la Vocale.

Ce qu'on cherche donc à rendre par la Mélodie, c'eſt le Ton dont s'expriment les ſentimens qu'on veut repré-

ſenter ; & l'on doit bien ſe garder d'imiter en cela la déclamation théâtrale qui n'eſt elle-même qu'une imitation, mais la voix de la Nature parlant ſans affectation, & ſans art. Ainſi le Muſicien cherchera d'abord un Genre de Mélodie qui lui fourniſſe les inflexions Muſicales les plus convenables au ſens des paroles, en ſubordonnant toujours l'*Expreſſion* des mots à celle de la penſée, & celle-ci même à la ſituation de l'ame de l'Interlocuteur : car quand on eſt fortement affecté, tous les diſcours que l'on tient prennent, pour ainſi dire, la teinte du ſentiment général qui domine en nous, & l'on ne querelle point ce qu'on aime du ton dont on querelle un indifférent.

La parole eſt diverſement accentuée ſelon les diverſes paſſions qui l'inſpirent, tantôt aiguë & véhémente, tantôt remiſſe & lâche, tantôt variée & impétueuſe, tantôt égale & tranquille dans ſes inflexions. De-là le Muſicien tire les différences des modes de Chant qu'il emploie & des lieux divers dans leſquels il maintient la Voix, la faiſant procéder dans le bas par de petits Intervalles pour exprimer les langueurs de la triſteſſe & de l'abattement,

lui arrachant dans le haut les Sons aigus de l'emportement & de la douleur; & l'entraînant rapidement par tous les Intervalles de ſon Diapaſon dans l'agitation du déſeſpoir ou l'égarement des paſſions contraſtées. Surtout il faut bien obſerver que le charme de la Muſique ne conſiſte pas ſeulement dans l'imitation, mais dans une imitation agréable; & que la déclamation même, pour faire un ſi grand effet, doit être ſubordonnée à la Mélodie: de ſorte qu'on ne peut peindre le ſentiment ſans lui donner ce charme ſecret qui en eſt inſéparable, ni toucher le cœur ſi l'on ne plaît à l'oreille. Et ceci eſt encore très-conforme à la Nature, qui donne au ton des perſonnes ſenſibles, je ne ſais quelles inflexions touchantes & délicieuſes que n'eut jamais celui des gens qui ne ſentent rien. N'allez donc pas prendre le baroque pour l'expreſſif, ni la dureté pour de l'énergie, ni donner un tableau hideux des paſſions que vous voulez rendre, ni faire en un mot comme à l'Opéra François, où le ton paſſionné reſſemble aux cris de la colique, bien plus qu'aux tranſports de l'amour.

Le plaiſir phyſique qui réſulte de l'Harmonie, augmente à ſon tour le plaiſir moral de l'imitation, en joignant les ſenſations agréables des Accords à l'*Expreſſion* de la Mélodie, par le même principe dont je viens parler. Mais l'Harmonie fait plus encore ; elle renforce l'*Expreſſion* même, en donnant plus de juſteſſe & de préciſion aux Intervalles mélodieux ; elle anime leur caractere, & marquant exactement leur place dans l'ordre de la Modulation, elle rappelle ce qui précede, annonce ce qui doit ſuivre, & lie ainſi les phraſes dans le Chant comme les idées ſe lient dans le diſcours. L'Harmonie, enviſagée de cette maniere, fournit au Compoſiteur de grands moyens d'*Expreſſion*, qui lui échappent quand il ne cherche l'*Expreſſion* que dans la ſeule Harmonie ; car alors, au lieu d'animer l'Accent, il l'étouffe par ſes Accords, & tous les Intervalles, confondus dans un continuel rempliſſage, n'offrent à l'oreille qu'une ſuite de Sons fondamentaux qui n'ont rien de touchant ni d'agréable, & dont l'effet s'arrête au cerveau.

Que fera donc l'Harmoniſte pour concourir à l'*Expreſſion* de la mélodie

& lui donner plus d'effet ? Il évitera ſoigneuſement de couvrir le Son principal dans la combinaiſon des Accords ; il ſubordonnera tous ſes accompagnemens à la Partie chantante ; il en aiguiſera l'énergie par le concours des autres Parties ; il renforcera l'effet de certains paſſages par des Accords ſenſibles ; il en dérobera d'autres par ſuppoſition ou par ſuſpenſion, en les comptant pour rien ſur la Baſſe ; il fera ſortir les *Expreſſions* fortes par des Diſſonances majeures ; il réſervera les mineures pour des ſentimens plus doux. Tantôt il liera toutes ſes Parties par des Sons continus & coulés ; tantôt il les fera contraſter ſur le Chant par des Notes piquées. Tantôt il frappera l'oreille par des Accords pleins ; tantôt il renforcera l'Accent par le choix d'un ſeul Intervalle. Par-tout il rendra préſent & ſenſible l'enchaînement des Modulations, & fera ſervir la Baſſe & ſon Harmonie à déterminer le lieu de chaque paſſage dans le Mode, afin qu'on n'entende jamais un Intervalle ou un trait de Chant, ſans ſentir en même tems ſon rapport avec le tout.

A l'égard du Rythme, jadis ſi puiſſant pour donner de la force, de la variété,

de l'agrément à l'Harmonie Poétique ; ſi nos Langues, moins accentuées & moins proſodiques, ont perdu le charme qui en réſultoit, notre Muſique en ſubſtitue un autre plus indépendant du diſcours, dans l'égalité de la Meſure, & dans les diverſes combinaiſons de ſes Tems, ſoit à la fois dans le tout, ſoit ſéparément dans chaque Partie. Les quantités de la Langue ſont preſque perdues ſous celle des Notes; & la Muſique au lieu de parler avec la parole, emprunte, en quelque ſorte, de la Meſure, un langage à part. La force de l'*Expreſſion* conſiſte, en cette partie, à réunir ces deux langages le plus qu'il eſt poſſible, & à faire que, ſi la Meſure & le Rythme ne parle pas de la même maniere, ils diſent au moins les mêmes choſes.

La gaieté qui donne de la vivacité à tous nos mouvemens, en doit donner de même à la meſure ; la triſteſſe reſſerre le cœur, ralentit les mouvemens, & la même langueur ſe fait ſentir dans les Chants qu'elle inſpire : mais quand la douleur eſt vive ou qu'il ſe paſſe dans l'ame de grands combats, la parole eſt inégale ; elle marche alternativement avec la lenteur du Spon-

dée & avec la rapidité du Pyrrique, & ſouvent s'arrête tout court comme dans le Récitatif obligé : c'eſt pour cela que les Muſiques les plus expreſſives, ou du moins les plus paſſionnées, ſont communément celles où les Tems, quoiqu'égaux entr'eux, ſont le plus inégalement diviſés ; au lieu que l'image du ſommeil, du repos, de la paix de l'ame, ſe peint volontiers avec des Notes égales, qui ne marchent ni vîte ni lentement.

Une obſervation que le Compoſiteur ne doit pas négliger, c'eſt que plus l'Harmonie eſt recherchée, moins le mouvement doit être vif, afin que l'eſprit ait le tems de ſaiſir la marche des Diſſonances & le rapide enchaînement des Modulations ; il n'y a que le dernier emportement des paſſions qui permette d'allier la rapidité de la Meſure & la dureté des Accords. Alors quand la tête eſt perdue & qu'à force d'agitation l'Acteur ſemble ne ſavoir plus ce qu'il dit, ce déſordre énergique & terrible peut ſe porter ainſi juſqu'à l'ame du Spectateur & le mettre de même hors de lui. Mais ſi vous n'êtes bouillant & ſublime, vous ne ſerez que baroque & froid ;

jettez vos Auditeurs dans le délire, ou gardez-vous d'y tomber : car celui qui perd la raiſon n'eſt jamais qu'un inſenſé aux yeux de ceux qui la conſervent, & les fous n'intéreſſent plus.

Quoique la plus grande force de l'*Expreſſion* ſe tire de la combinaiſon des Sons, la qualité de leur timbre n'eſt pas indifférente pour le même effet. Il y a des Voix fortes & ſonores qui en impoſent par leur étoffe; d'autres légeres & flexibles, bonnes pour les choſes d'exécution ; d'autres ſenſibles & délicates, qui vont au cœur par des Chants doux & pathétiques. En général les Deſſus & toutes les Voix aiguës ſont plus propres pour exprimer la tendreſſe & la douceur, les Baſſes & Concordans pour l'emportement & la colere : mais les Italiens ont banni les Baſſes de leurs Tragédies, comme une Partie dont le Chant eſt trop rude pour le genre Héroïque, & leur ont ſubſtitué les Tailles ou Tenor, dont le Chant a le même caractere avec un effet plus agréable. Ils emploient ces mêmes Baſſes plus convenablement dans le Comique pour les rôles à manteaux,

qui doit y régner ne paſſe à ceux qui l'exécutent. Le Chanteur qui ne voit que des Notes dans ſa Partie, n'eſt point en état de ſaiſir l'*Expreſſion* du Compoſiteur, ni d'en donner une à ce qu'il chante, s'il n'en a bien ſaiſi le ſens. Il faut entendre ce qu'on lit pour le faire entendre aux autres, & il ne ſuffit pas d'être ſenſible en général, ſi l'on ne l'eſt en particulier à l'énergie de la Langue qu'on parle. Commencez donc par bien connoître le caractere du Chant que vous avez à rendre, ſon rapport au ſens des paroles, la diſtinction de ſes phraſes, l'Accent qu'il a par lui-même, celui qu'il ſuppoſe dans la voix de l'Exécutant, l'énergie que le Compoſiteur a donnée au Poëte, & celle que vous pouvez donner à votre tour au Compoſiteur. Alors livrez vos organes à toute la chaleur que ces conſidérations vous auront inſpirée ; faites ce que vous feriez ſi vous étiez à la fois le Poëte, le Compoſiteur, l'Acteur & le Chanteur : & vous aurez toute l'*Expreſſion* qu'il vous eſt poſſible de donner à l'Ouvrage que vous avez à rendre. De cette maniere, il arrivera naturellement que vous met-

trez de la délicateſſe & des ornemens dans les Chants qui ne ſont qu'élégans & gracieux, du piquant & du feu dans ceux qui ſont animés & gais, des gémiſſemens & des plaintes dans ceux qui ſont tendres & pathétiques, & toute l'agitation du *Forte-piano* dans l'emportement des paſſions violentes. Par-tout où l'on réunira fortement l'Accent muſical à l'Accent oratoire; par-tout où la Meſure ſe fera vivement ſentir & ſervira de guide aux Accens du Chant; par-tout où l'Accompagnement & la Voix ſauront tellement accorder & unir les effets, qu'il n'en réſulte qu'une Mélodie, & que l'Auditeur trompé attribue à la Voix les paſſages dont l'Orcheſtre l'embellit; enfin par-tout où les ornemens ſobrement ménagés porteront témoignage de la facilité du Chanteur, ſans couvrir & défigurer le Chant, l'*Expreſſion* ſera douce, agréable & forte, l'oreille ſera charmée & le cœur ému; le phyſique & le moral concourront à la fois au plaiſir des écoutans, & il régnera un tel Accord entre la parole & le Chant, que le tout ſemblera n'être qu'une langue dé-

licieuſe qui ſait tout dire & plaît toujours.

EXTENSION, *ſ. f.* eſt, ſelon Ariſtoxène, une des quatre parties de la Mélopée qui conſiſte à ſoutenir longtems certains Sons & au-delà même de leur quantité grammaticale. Nous appellons aujourd'hui Tenues les Sons ainſi ſoutenus. (Voyez TENUE.)

F.

F *ut fa*, F *fa ut*, ou ſimplement F. Quatrieme Son de la Gamme Diatonique & naturelle, lequel s'appelle autrement *Fa*. (Voyez GAMME.)

C'eſt auſſi le nom de la plus baſſe des trois Clefs de la Muſique. (Voy. CLEF.)

FACE, *ſ. f.* Combinaiſon, ou des Sons d'un Accord en commençant par un de ces Sons & prenant les autres ſelon leur ſuite naturelle, ou des touches du Clavier qui forment le même Accord. D'où il ſuit qu'un Accord peut avoir autant de *Faces* qu'il y a de Sons qui le compoſent; car chacun peut être le premier à ſon tour.

L'Accord parfait *ut mi ſol* a trois *Faces*. Par la premiere, tous les doigts ſont rangés par Tierces, & la Tonique eſt ſous l'index : par la ſeconde *mi ſol ut*, il y a une Quarte entre les deux derniers doigts, & la Tonique eſt ſous le dernier : par la troi-

ſieme *ſol ut mi*, la Quarte eſt entre l'index & le quatrieme, & la Tonique eſt ſous celui-ci. (Voyez RENVERSEMENT.)

Comme les Accords Diſſonans ont ordinairement quatre Sons, ils ont auſſi quatre *Faces*, qu'on peut trouver avec la même facilité. (Voyez DOIGTER.)

FACTEUR, *ſ. m.* Ouvrier qui fait des Orgues ou des Clavecins.

FANFARE, *ſ. f.* Sorte d'Air militaire, pour l'ordinaire court & brillant, qui s'exécute par des Trompettes, & qu'on imite ſur d'autres Inſtrumens. La *Fanfare* eſt communément à deux deſſus de Trompettes accompagnées de Tymbales ; &, bien exécutée, elle a quelque choſe de martial & de gai qui convient fort à ſon uſage. De toutes les Troupes de l'Europe, les Allemandes ſont celles qui ont les meilleurs Inſtrumens militaires; auſſi leurs Marches & *Fanfares* font-elles un effet admirable. C'eſt une choſe à remarquer que dans tout le Royaume de France il n'y a pas un ſeul Trompette qui ſonne juſte, & la Nation la plus guerriere de l'Eu-

rope a les Inſtrumens militaires les plus diſcordans ; ce qui n'eſt pas ſans inconvénient. Durant les dernieres guerres, les Payſans de Bohême, d'Autriche & de Baviere, tous Muſiciens nés, ne pouvant croire que des Troupes réglées euſſent des Inſtrumens ſi faux & ſi déteſtables, prirent tous ces vieux Corps pour de nouvelles levées qu'ils commencerent à mépriſer, & l'on ne ſauroit dire à combien de braves gens des Tons faux ont coûté la vie. Tant il eſt vrai que, dans l'appareil de la guerre, il ne faut rien négliger de ce qui frappe les ſens !

FANTAISIE, *ſ. f.* Piece de Muſique Inſtrumentale qu'on exécute en la compoſant. Il y a cette différence du *Caprice* à la *Fantaiſie*, que le caprice eſt un recueil d'idées ſingulieres & diſparates que raſſemble une imagination échauffée, & qu'on peut même compoſer à loiſir ; au lieu que la *Fantaiſie* peut être une Piece très-réguliere, qui ne differe des autres qu'en ce qu'on l'invente en l'exécutant, & qu'elle n'exiſte plus ſi-tôt qu'elle eſt achevée. Ainſi le Caprice eſt dans l'eſpece & l'aſſortiment des

idées, & la *Fantaiſie* dans leur promptitude à ſe préſenter. Il ſuit de-là qu'un Caprice peut fort bien s'écrire, mais jamais une *Fantaiſie*; car ſi-tôt qu'elle eſt écrite ou répetée, ce n'eſt plus une *Fantaiſie*, c'eſt une piece ordinaire.

FAUCET. (Voyez FAUSSET.)

FAUSSE-QUARTE. (V. QUARTE.)

FAUSSE-QUINTE, *ſ. f.* Intervalle diſſonant appellé par les Grecs *hémi-Diapente*, dont les deux termes ſont diſtans de quatre Degrés Diatoniques, ainſi que ceux de la Quinte juſte, mais dont l'Intervalle eſt moindre d'un ſemi-Ton; celui de la Quinte étant de deux Tons majeurs, d'un Ton mineur & d'un ſemi-Ton majeur, & celui de la *Fauſſe-Quinte* ſeulement d'un Ton majeur, d'un Ton mineur & de deux ſemi-Tons majeurs. Si, ſur nos Claviers ordinaires, on diviſe l'Octave en deux parties égales, on aura d'un côté la *Fauſſe-Quinte* comme *ſi fa*, & de l'autre le Triton comme *fa ſi*: mais ces deux Intervalles, égaux en ce ſens, ne le ſont ni quant au nombre des Degrés, puiſque le Triton n'en a que trois; ni dans la préciſion des rapports,

celui de la *Fauſſe-Quinte* étant de 45 à 64, & celui du Triton de 32 à 45.

L'Accord de *Fauſſe-Quinte* eſt renverſé de l'Accord Dominant, en mettant la Note ſenſible au grave. Voy. au mot ACCORD comment celui-là s'accompagne.

Il faut bien diſtinguer la *Fauſſe-Quinte* Diſſonance, de la *Quinte-Fauſſe* réputée Conſonnance, & qui n'eſt altérée que par accident. (Voy. QUINTE.)

FAUSSE-RELATION, *ſ. f.* Intervalle diminué ou ſuperflu. (Voyez RELATION.)

FAUSSET, *ſ. m.* C'eſt cette eſpece de voix par laquelle un homme, ſortant à l'aigu du Diapaſon de ſa voix naturelle, imite celle de la femme. Un homme fait, à-peu-près, quand il chante le *Fauſſet*, ce que fait un tuyau d'Orgue quand il octavie. (V. OCTAVIER.)

Si ce mot vient du François *faux* oppoſé à *juſte*, il faut l'écrire comme je fais ici, en ſuivant l'orthographe de l'Encyclopédie: mais s'il vient, comme je le crois, du Latin *faux*, *faucis*, la gorge, il falloit, au lieu

des deux *s s* qu'on a ſubſtituées, laiſſer le *c* que j'y avois mis : *Faucet.*

FAUX, *adj.* & *adv.* Ce mot eſt oppoſé à *juſte* On chante *Faux* quand on n'entonne pas les Intervalles dans leur juſteſſe, qu'on forme des Sons trop hauts ou trop bas.

Il y a des Voix *fauſſes*, des Cordes *fauſſes*, des Inſtrumens *faux*. Quant aux voix, on prétend que le défaut eſt dans l'oreille & non dans la glotte. Cependant j'ai vu des gens qui chantoient très-*Faux* & qui accordoient un Inſtrument très-juſte. La fauſſeté de leur voix n'avoit donc pas ſa cauſe dans leur oreille. Pour les Inſtrumens, quand les Tons en ſont *Faux*, c'eſt que l'Inſtrument eſt mal conſtruit, que les tuyaux en ſont mal proportionnés, ou les Cordes fauſſes, ou qu'elles ne ſont pas d'accord; que celui qui en joue touche *Faux*, ou qu'il modifie mal le vent ou les levres.

FAUX-ACCORD. Accord diſcordant, ſoit parce qu'il contient des Diſſonances proprement dites, ſoit parce que les Conſonnances n'en ſont pas juſtes. (Voyez ACCORD-FAUX.)

FAUX-BOURDON, *ſ. m.* Muſique à pluſieurs Parties, mais ſimple & ſans Meſure, dont les Notes ſont preſque toutes égales & dont l'Harmonie eſt toujours ſyllabique. C'eſt la Pſalmodie des Catholiques Romains chantée à pluſieurs Parties. Le Chant de nos Pſeaumes à quatre Parties peut auſſi paſſer pour une eſpece de *Faux-Bourdon*; mais qui procede avec beaucoup de lenteur & de gravité.

FEINTE, *ſ. f.* Altération d'une Note ou d'un Intervalle par un Dièſe ou par un Bémol. C'eſt proprement le nom commun & générique du Dièſe & du Bémol accidentels. Ce mot n'eſt plus en uſage; mais on ne lui en a point ſubſtitué. La crainte d'employer des tours ſurannés énerve tous les jours notre Langue, la crainte d'employer de vieux mots l'appauvrit tous les jours: ſes plus grands ennemis ſeront toujours les puriſtes.

On appelloit auſſi *Feintes* les touches Chromatiques du Clavier, que nous appellons aujourd'hui touches blanches, & qu'autrefois on faiſoit noires, parce que nos groſſiers ancêtres n'avoient pas ſongé à faire le Clavier noir, pour donner de l'éclat

à la main des femmes. On appelle encore aujourd'hui *Feintes coupées* celles de ces touches qui ſont briſées pour ſuppléer au Ravalement.

FÊTE, *ſ. f.* Divertiſſement de Chant & de Danſe qu'on introduit dans un Acte d'Opéra, & qui interrompt ou ſuſpend toujours l'action.

Ces *Fêtes* ne ſont amuſantes qu'autant que l'Opéra même eſt ennuyeux. Dans un Drame intéreſſant & bien conduit, il ſeroit impoſſible de les ſupporter.

La différence qu'on aſſigne à l'Opéra entre les mots de *Fête* & de *Divertiſſement*, eſt que le premier s'applique plus particuliérement aux Tragédies, & le ſecond aux Ballets.

FI. Syllabe avec laquelle quelques Muſiciens ſolfient le *fa* Dièſe, comme ils ſolfient par *ma* le *mi* Bémol; ce qui paroît aſſez bien entendu. (V. SOLFIER.)

FIGURÉ. Cet adjectif s'applique aux Notes ou à l'Harmonie : aux Notes, comme dans ce mot, *Baſſe-Figurée*, pour exprimer une Baſſe dont les Notes portant Accord, ſont ſubdiviſées en pluſieurs autres Notes de moindre valeur. (Voyez BASSE-

FIGURÉE.) : à l'Harmonie, quand on emploie par Suppoſition & dans une marche Diatonique d'autres Notes que celles qui forment l'Accord. (Voyez HARMONIE-FIGURÉE & SUPPOSITION.)

FIGURER, *v. a.* C'eſt paſſer pluſieurs Notes pour une; c'eſt faire des Doubles, des Variations; c'eſt ajouter des Notes au Chant de quelque maniere que ce ſoit : enfin c'eſt donner aux Sons harmonieux une Figure de Mélodie, en les liant par d'autres Sons intermédiaires. (Voyez DOUBLE, FLEURTIS, HARMONIE-FIGURÉE.)

FILER un Son, c'eſt en chantant ménager ſa voix, en ſorte qu'on puiſſe le prolonger long-tems ſans reprendre haleine. Il y a deux manieres de *Filer* un Son : la premiere en le ſoutenant toujours également; ce qui ſe fait pour l'ordinaire ſur les Tenues où l'Accompagnement travaille : la ſeconde en le renforçant; ce qui eſt plus uſité dans les Paſſages & Roulades. La premiere maniere demande plus de juſteſſe, & les Italiens la préferent; la ſeconde a plus d'éclat & plaît davantage aux François.

FIN, *ſ. f.* Ce mot ſe place quel-

quefois ſur la Finale de la premiere partie d'un Rondeau, pour marquer qu'ayant repris cette premiere partie, c'eſt ſur cette Finale qu'on doit s'arrêter & finir. (Voyez RONDEAU.)

On n'emploie plus gueres ce mot à cet uſage, les François lui ayant ſubſtitué le Point-Final à l'exemple des Italiens. (Voyez POINT-FINAL.)

FINALE, *ſ. f.* principale corde du Mode qu'on appelle auſſi Tonique, & ſur laquelle l'Air ou la Piece doit finir. (Voyez MODE.)

Quand on compoſe à pluſieurs Parties, & ſur-tout des Chœurs, il faut toujours que la Baſſe tombe en finiſſant ſur la Note même de la *Finale*. Les autres Parties peuvent s'arrêter ſur ſa Tierce ou ſur ſa Quinte. Autrefois c'étoit une regle de donner toujours, à la fin d'une Piece, la Tierce majeure à la *Finale*, même en Mode mineur; mais cet uſage a été trouvé de mauvais goût & tout-à-fait abandonné.

FIXE, *adj.* Cordes ou Sons *Fixes* ou ſtables. (Voyez SON, STABLE.)

FLATTÉ, *ſ. m.* Agrément du Chant François, difficile à définir; mais dont on comprendra ſuffiſamment

l'effet par un exemple. (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 13. *au mot* FLATTÉ.)

FLEURTIS, *ſ. m.* Sorte de Contrepoint figuré, lequel n'eſt point ſyllabique ou Note ſur Note. C'eſt auſſi l'aſſemblage des divers agrémens dont on orne un Chant trop ſimple. Ce mot a vieilli en tout ſens. (Voyez BRODERIES, DOUBLES, VARIATIONS, PASSAGES.)

FOIBLE, *adj.* Tems *foible*. (Voyez TEMS.)

FONDAMENTAL, *adj.* Son *fondamental* eſt celui qui ſert de fondement à l'Accord, (Voyez ACCORD.) ou au Ton, (Voyez TONIQUE.) Baſſe-*Fondamentale* eſt celle qui ſert de fondement à l'Harmonie. (Voyez BASSE-FONDAMENTALE.) Accord *Fondamental* eſt celui dont la Baſſe eſt *Fondamentale*, & dont les Sons ſont arrangés ſelon l'ordre de leur génération : mais comme cet ordre écarte extrêmement les Parties, on les rapproche par des combinaiſons ou Renverſemens, & pourvu que la Baſſe reſte la même, l'Accord ne laiſſe pas pour cela de porter le nom de *Fondamental*. Tel eſt, par exemple, cet Accord *ut mi ſol*, renfermé dans

un Intervalle de Quinte : au lieu que dans l'ordre de ſa génération *ut ſol mi*, il comprend une Dixieme & même une Dix-Septieme ; puiſque l'*ut fondamental* n'eſt pas la Quinte de *ſol*, mais l'Octave de cette Quinte.

FORCE, *ſ. f.* Qualité du Son appellée auſſi quelquefois *Intenſité*, qui le rend plus ſenſible & le fait entendre de plus loin. Les vibrations plus ou moins fréquentes du corps ſonore, ſont ce qui rend le Son aigu ou grave ; leur plus grand ou moindre écart de la ligne de repos, eſt ce qui le rend fort ou foible. Quand cet écart eſt trop grand & qu'on force l'Inſtrument ou la voix, (Voyez FORCER.) le Son devient bruit & ceſſe d'être appréciable.

FORCER la voix, c'eſt excéder en haut ou en bas ſon Diapaſon, ou ſon volume à force d'haleine ; c'eſt crier au lieu de chanter. Toute voix qu'on *force* perd ſa juſteſſe : cela arrive même aux Inſtrumens où l'on force l'archet ou le vent ; & voilà pourquoi les François chantent rarement juſte.

FORLANE, *ſ. f.* Air d'une Danſe de même nom commune à Veniſe, ſurtout parmi les Gondoliers. Sa Meſure

eſt à $\frac{6}{8}$; elle ſe bat gaiement, & la Danſe eſt auſſi fort gaie. On l'appelle *Forlane* parce qu'elle a pris naiſſance dans le Frioul, dont les habitans s'appellent *Forlans*.

FORT, *adj.* Ce mot s'écrit dans les Parties, pour marquer qu'il faut forcer le Son avec véhémence, mais ſans le hauſſer; chanter à pleine voix, tirer de l'Inſtrument beaucoup de Son : ou bien il s'emploie pour détruire l'effet du mot *Doux* employé précédemment.

Les Italiens ont encore le ſuperlatif *Fortiſſimo*, dont on n'a gueres beſoin dans la Muſique Françoiſe; car on y chante ordinairement *très-fort*.

FORT, *adj.* Tems *fort*. (Voyez TEMS.)

FORTE-PIANO. Subſtantif Italien compoſé, & que les Muſiciens devroient franciſer, comme les Peintres ont franciſé celui de *Chiaro-ſcuro*, en adoptant l'idée qu'il exprime. Le *Forte-piano* eſt l'art d'adoucir & renforcer les Sons dans la Mélodie imitative, comme on fait dans la parole qu'elle doit imiter. Non-ſeulement quand on parle avec chaleur on ne s'exprime point toujours ſur le même Ton; mais on ne parle pas toujours avec le même

degré de force. La Muſique, en imitant la variété des Accens & des Tons, doit donc imiter auſſi les degrés intenſes ou remiſſes de la parole, & parler tantôt doux, tantôt fort, tantôt à demi-voix ; & voilà ce qu'indique en général le mot *Forte-piano*.

FRAGMENS. On appelle ainſi à l'Opéra de Paris le choix de trois ou quatre Actes de Ballet, qu'on tire de divers Opéra, & qu'on raſſemble, quoiqu'ils n'aient aucun rapport entr'eux pour être repréſentés ſucceſſivement le même jour, & remplir, avec leurs Entr'actes, la durée d'un Spectacle ordinaire. Il n'y a qu'un homme ſans goût qui puiſſe imaginer un pareil ramaſſis, & qu'un Théâtre ſans intérêt où l'on puiſſe le ſupporter.

FRAPPÉ, *adj. pris ſubſt.* C'eſt le Tems où l'on baiſſe la main ou le pied, & où l'on frappe pour marquer la Meſure. (Voyez THESIS.) On ne frappe ordinairement du pied que le premier Tems de chaque Meſure ; mais ceux qui coupent en deux la Meſure à quatre frappent auſſi le troiſieme. En battant de la main la Meſure, les François ne frappent jamais que le premier Tems & marquent les autres

par divers mouvemens de main : mais les Italiens frappent les deux premiers de la Mesure à trois, & levent le troisieme ; ils frappent de même les deux premiers de la Mesure à quatre & levent les deux autres. Ces mouvemens sont plus simples & semblent plus commodes.

FREDON, *s. m.* Vieux mot qui signifie un Passage rapide & presque toujours Diatonique de plusieurs Notes sur la même syllable ; c'est à-peu-près ce que l'on a depuis appellé *Roulade*, avec cette différence que la Roulade dure davantage & s'écrit, au lieu que le *Fredon* n'est qu'une courte addition de goût ; ou, comme on disoit autrefois, une *Diminution* que le Chanteur fait sur quelque Note.

FREDONNER, *v. n. & a.* Faire des *Fredons*. Ce mot est vieux & ne s'emploie plus qu'en dérision.

FUGUE, *s. f.* Piece ou morceau de Musique où l'on traite, selon certaines regles d'Harmonie & de Modulation, un Chant appellé *sujet*, en le faisant passer successivement, & alternativement d'une Partie à une autre.

Voici les principales regles de la *Fugue*, dont les unes lui sont propres,

& les autres communes avec l'Imitation.

I. Le ſujet procede de la Tonique à la Dominante ou de la Dominante à la Tonique, en montant ou en deſcendant.

II. Toute *Fugue* a ſa réponſe dans la Partie qui ſuit immédiatement celle qui a commencé.

III. Cette réponſe doit rendre le ſujet à la Quarte ou à la Quinte, & par mouvement ſemblable, le plus exactement qu'il eſt poſſible; procédant de la Dominante à la Tonique quand le ſujet s'eſt annoncé de la Tonique à la Dominante, & *vice verſâ*. Une Partie peut auſſi reprendre le même ſujet à l'Octave ou à l'Uniſſon de la précédente : mais alors c'eſt répétition plutôt qu'une véritable réponſe.

IV. Comme l'Octave ſe diviſe en deux Parties inégales dont l'une comprend quatre Degrés en montant de la Tonique à la Dominante, & l'autre ſeulement trois en continuant de monter de la Dominante à la Tonique; cela oblige d'avoir égard à cette différence dans l'expreſſion du ſujet, & de faire quelque changement dans

la réponſe, pour ne pas quitter les cordes eſſentielles du Mode. C'eſt autre choſe quand on ſe propoſe de changer de Ton; alors l'exactitude même de la réponſe priſe ſur une autre corde, produit les altérations propres à ce changement.

V. Il faut que la *Fugue* ſoit deſſinée de telle ſorte que la réponſe puiſſe entrer avant la fin du premier Chant, afin qu'on entende en partie l'une & l'autre à la fois, que par cette anticipation le ſujet ſe lie pour ainſi dire à lui-même, & que l'art du Compoſiteur ſe montre dans ce concours. C'eſt ſe moquer que de donner pour *Fugue* un Chant qu'on ne fait que promener d'une Partie à l'autre, ſans autre gêne que de l'accompagner enſuite à ſa volonté. Cela mérite tout au plus le nom d'Imitation. (Voyez IMITATION.)

Outre ces regles, qui ſont fondamentales, pour réuſſir dans ce genre de Compoſition, il y en a d'autres qui, pour n'être que de goût, n'en ſont pas moins eſſentielles. Les *Fugues*, en général, rendent la Muſique plus bruyante qu'agréable; c'eſt pourquoi elles conviennent mieux dans les

Chœurs que par-tout ailleurs. Or comme leur principal mérite eſt de fixer toujours l'oreille ſur le Chant principal ou ſujet, qu'on fait pour cela paſſer inceſſamment de Partie en Partie, & de Modulation en Modulation; le Compoſiteur doit mettre tous ſes ſoins à rendre toujours ce Chant bien diſtinct, ou à empêcher qu'il ne ſoit étouffé ou confondu parmi les autres Parties. Il y a pour cela deux moyens; l'un dans le mouvement qu'il faut ſans ceſſe contraſter; de ſorte que ſi la marche de la *Fugue* eſt précipitée, les autres Parties procedent poſément par des Notes longues; & au contraire, ſi la *Fugue* marche gravement, que les Accompagnemens travaillent davantage. Le ſecond moyen eſt d'écarter l'Harmonie, de peur que les autres Parties, s'approchant trop de celle qui chante le ſujet, ne ſe confondent avec elle, & ne l'empêchent de ſe faire entendre aſſez nettement; en ſorte que ce qui ſeroit un vice par-tout ailleurs, devient ici une beauté.

Unité de Mélodie; voilà la grande regle commune qu'il faut ſouvent pratiquer par des moyens différens. Il

faut choiſir les Accords, les Intervalles, afin qu'un certain Son, & non pas un autre, faſſe l'effet principal ; *unité de Mélodie.* Il faut quelquefois mettre en jeu des Inſtrumens ou des Voix d'eſpece différente, afin que la Partie qui doit dominer ſe diſtingue plus aiſément ; *unité de Mélodie.* Une autre attention non moins néceſſaire, eſt, dans les divers enchaînemens de Modulations qu'amene la marche & le progrès de la *Fugue*, de faire que toutes ces Modulations ſe correſpondent à la fois dans toutes les Parties, de lier le tout dans ſon progrès par une exacte conformité de Ton ; de peur qu'une Partie étant dans un Ton & l'autre dans un autre, l'Harmonie entiere ne ſoit dans aucun, & ne préſente plus d'effet ſimple à l'oreille, ni d'idée ſimple à l'eſprit ; *unité de Mélodie.* En un mot, dans toute *Fugue*, la confuſion de Mélodie & de Modulation eſt en même tems ce qu'il y a de plus à craindre & de plus difficile à éviter ; & le plaiſir que donne ce genre de Muſique étant toujours médiocre, on peut dire qu'une belle *Fugue* eſt l'ingrat chef-d'œuvre d'un bon Harmoniſte.

Il y a encore pluſieurs autres manieres de *Fugues*, comme les *Fugues perpétuelles* appellées *Canons*, les *doubles Fugues*, les *Contre-Fugues*, ou *Fugues renverſées*, qu'on peut voir chacune à ſon mot, & qui ſervent plus à étaler l'art des Compoſiteurs qu'à flatter l'oreille des Ecoutans.

Fugue, du Latin *fuga*, *fuite*, parce que les Parties, partant ainſi ſucceſſivement, ſemblent ſe fuir & ſe pourſuivre l'une l'autre.

FUGUE RENVERSÉE. C'eſt une *Fugue* dont la réponſe ſe fait par Mouvement contraire à celui du ſujet. (Voyez CONTRE-FUGUE.)

FUSÉE, *ſ. f.* Trait rapide & continu qui monte ou deſcend pour joindre diatoniquement deux Notes à un grand Intervalle l'une de l'autre. (V. *Pl.* C. *Fig.* 4.) A moins que la *Fuſée* ne ſoit Notée, il faut, pour l'exécuter, qu'une des deux Notes extrêmes ait une durée ſur laquelle on puiſſe paſſer la *Fuſée* ſans altérer la Meſure.

G.

G *re ſol*, G *ſol re ut*, ou ſimplement G. Cinquieme Son de la Gamme Diatonique, lequel s'appelle autrement *ſol*. (Voyez GAMME.)

C'eſt auſſi le nom de la plus haute des trois Clefs de la Muſique. (Voy. CLEF.)

GAI, *adv.* Ce mot, écrit au-deſſus d'un Air ou d'un morceau de Muſique, indique un mouvement moyen entre le vîte & le modéré : il répond au mot Italien *Allegro* employé pour le même uſage. (Voyez ALLEGRO.)

Ce mot peut s'entendre auſſi du caractere d'une Muſique, indépendamment du Mouvement.

GAILLARDE, *ſ. f.* Air à trois Tems gais d'une Danſe de même nom. On la nommoit autrefois *Romaneſque*, parce qu'elle nous eſt, dit-on, venue de Rome, ou du moins d'Italie.

Cette Danſe eſt hors d'uſage depuis long-tems. Il en eſt reſté ſeulement un Pas appellé, *Pas de Gaillarde.*

GAMME, GAMM'UT, ou GAMMAUT. Table ou Echelle inventée par Guy Arétin, ſur laquelle on apprend à nommer & à entonner juſte les Degrés de l'Octave par les ſix Notes de Muſique, *ut re mi fa ſol la*, ſuivant toutes les diſpoſitions qu'on peut leur donner; ce qui s'appelle *ſolfier*. (V. ce mot.)

La *Gamme* a auſſi été nommée *Main harmonique*, parce que Guy employa d'abord la figure d'une main, ſur les doigts de laquelle il rangea ſes Notes, pour montrer les rapports de ſes Hexacordes avec les cinq Tétracordes des Grecs. Cette main a été en uſage pour apprendre à nommer les Notes juſqu'à l'invention du *ſi* qui a aboli chez nous les Muances, & par conſéquent la *Main* harmonique qui ſert à les expliquer.

Guy Arétin ayant, ſelon l'opinion commune, ajouté au Diagramme des Grecs un Tétracorde à l'aigu, & une corde au grave, ou plutôt, ſelon Meibomius, ayant, par ces additions, rétabli ce Diagramme dans ſon ancienne étendue, il appella cette corde grave *Hypoproslambanomenos*, & la marqua par le Γ des Grecs; & comme

cette lettre ſe trouva ainſi à la tête de l'Echelle, en plaçant dans le haut les Sons graves, ſelon la méthode des Anciens, elle a fait donner à cette Echelle le nom barbare de *Gamme*.

Cette *Gamme* donc, dans toute ſon étendue, étoit compoſée de vingt cordes ou Notes; c'eſt-à-dire, de deux Octaves & d'une Sixte majeure. Ces cordes étoient repréſentées par des lettres & par des ſyllabes. Les lettres déſignoient invariablement chacune une corde déterminée de l'Echelle, comme elles font encore aujourd'hui; mais comme il n'y avoit d'abord que ſix lettres, enfin que ſept, & qu'il falloit recommencer d'Octave en Octave, on diſtinguoit ces Octaves par les figures des lettres. La premiere Octave ſe marquoit par des lettres capitales de cette maniere: Γ. A. B. &c. la ſeconde, par des caracteres courans *g. a. b.*; & pour la Sixte ſurnuméraire, on employoit des lettres doubles, *gg*, *aa*, *bb*, &c.

Quant aux ſyllabes, elles ne repréſentoient que les noms qu'il falloit donner aux Notes en les chantant. Or, comme il n'y avoit que ſix noms pour ſept Notes, c'étoit une néceſ-

fité qu'au moins un même nom fût donné à deux différentes Notes ; ce qui ſe fit de maniere que ces deux Notes *mi fa*, ou *la fa*, tombaſſent ſur les ſemi-Tons. Par conſéquent dès qu'il ſe préſentoit un Dièſe ou un Bémol qui amenoit un nouveau ſemi-Ton, c'étoient encore des noms à changer ; ce qui faiſoit donner le même nom à différentes Notes, & différens noms à la même Note, ſelon le progrès du Chant ; & ces changemens de nom s'appelloient *Muances*.

On apprenoit donc ces Muances par la Gamme. A la gauche de chaque Degré on voyoit une lettre qui indiquoit la corde préciſe appartenant à ce Degré. A la droite, dans les caſes, on trouvoit les différens noms que cette même Note devoit porter en montant ou en deſcendant par Bécquarre ou par Bémol, ſelon le progrès.

Les difficultés de cette méthode ont fait faire, en divers tems, pluſieurs changemens à la *Gamme*. La *Figure* 10. *Pl.* A, repréſente cette *Gamme*, telle qu'elle eſt actuellement uſitée en Italie. C'eſt à-peu-près la même choſe en Eſpagne & en Por-

nouvelle colonne, on en ſort par *fa* de gauche à droite, par *mi* de droite à gauche, *&c.*

Les Anglois n'emploient pas toutes ces ſyllabes, mais ſeulement les quatre premieres *ut re mi fa;* changeant ainſi de colonne de quatre en quatre Notes, ou de trois en trois par une méthode ſemblable à celle que je viens d'expliquer, ſi ce n'eſt qu'au lieu de *la fa* & de *la mi*, il faut muer par *fa ut*, & par *mi ut.*

Les Allemands n'ont point d'autre *Gamme* que les lettres initiales qui marquent les Sons fixes dans les autres *Gammes*, & ils ſolfient même avec ces lettres de la maniere qu'on pourra voir au mot SOLFIER.

La *Gamme* Françoiſe, autrement dite *Gamme* du *ſi*, leve les embarras de toutes ces tranſitions. Elle conſiſte en une ſimple Echelle de ſix Degrés ſur deux colonnes, outre celle des lettres. (Voyez *Pl.* A. *Fig.* 11.) La premiere colonne à gauche eſt pour chanter par Bémol; c'eſt-à-dire, avec un Bémol à la Clef; la ſeconde, pour chanter au naturel. Voilà tout le myſtere de la *Gamme* Françoiſe

qui n'a gueres plus de difficulté que d'utilité, attendu que toute autre altération qu'un Bémol la met à l'inſtant hors d'uſage. Les autres *Gammes* n'ont par deſſus celle-là, que l'avantage d'avoir auſſi une colonne pour le Béquarre; c'eſt-à-dire, pour un Dièſe à la Clef; mais ſi-tôt qu'on y met plus d'un Dièſe ou d'un Bémol, (ce qui ne ſe faiſoit jamais autrefois), toutes ces *Gammes* ſont également inutiles.

Aujourd'hui que les Muſiciens François chantent tout au naturel, ils n'ont que faire de *Gamme*. C *ſol ut*, *ut*, & C ne ſont, pour eux, que la même choſe. Mais dans le ſyſtême de Guy, *ut* eſt une choſe, & C en eſt une autre fort différente; & quand il a donné à chaque Note une ſyllabe & une lettre, il n'a pas prétendu en faire des ſynonymes; ce qui eût été doubler inutilement les noms & les embarras.

GAVOTTE, *ſ. f.* Sorte de Danſe dont l'Air eſt à deux Tems, & ſe coupe en deux repriſes, dont chacune commence avec le ſecond Tems & finit ſur le premier. Le mouvement de la *Gavotte* eſt ordinairement gracieux, ſouvent gai, quelquefois auſſi

tendre & lent. Elle marque ſes phraſes & ſes repos de deux en deux Meſures.

GÉNIE, *ſ. m.* Ne cherche point, jeune Artiſte, ce que c'eſt que le *Génie*. En as-tu : tu le ſens en toi-même. N'en as-tu pas : tu ne le connoîtras jamais. Le *Génie* du Muſicien ſoumet l'Univers entier à ſon Art. Il peint tous les tableaux par des Sons ; il fait parler le ſilence même ; il rend les idées par des ſentimens, les ſentimens par des accens ; & les paſſions qu'il exprime, il les excite au fond des cœurs. La volupté, par lui, prend de nouveaux charmes ; la douleur qu'il fait gémir arrache des cris ; il brûle ſans ceſſe & ne ſe conſume jamais. Il exprime avec chaleur les frimats & les glaces ; même en peignant les horreurs de la mort, il porte dans l'ame ce ſentiment de vie qui ne l'abandonne point, & qu'il communique aux cœurs faits pour le ſentir. Mais hélas ! il ne ſait rien dire à ceux où ſon germe n'eſt pas, & ſes prodiges ſont peu ſenſibles à qui ne les peut imiter. Veux-tu donc ſavoir ſi quelque étincelle de ce feu dévorant t'anime ? Cours, vole à

Naples écouter les chefs-d'œuvres de *Leo*, de *Durante*, de *Jommelli*, de *Pergolèſe*. Si tes yeux s'empliſſent de larmes, ſi tu ſens ton cœur palpiter, ſi des treſſaillemens t'agitent, ſi l'oppreſſion te ſuffoque dans tes tranſports, prends le Métaſtaſe & travaille; ſon *Génie* échauffera le tien; tu créeras à ſon exemple : c'eſt-là ce que fait le *Génie*, & d'autres yeux te rendront bientôt les pleurs que les Maîtres t'ont fait verſer. Mais, ſi les charmes de ce grand Art te laiſſent tranquille, ſi tu n'as ni délire ni raviſſement, ſi tu ne trouves que beau ce qui tranſporte, oſes-tu demander ce qu'eſt le *Génie?* Homme vulgaire, ne profane point ce nom ſublime. Que t'importeroit de le connoître? tu ne ſaurois le ſentir : fais de la Muſique Françoiſe.

GENRE, *ſ. m.* Diviſion & diſpoſition du Tétracorde conſidéré dans les Intervalles des quatre Sons qui le compoſent. On conçoit que cette définition, qui eſt celle d'Euclide, n'eſt applicable qu'à la Muſique Grecque, dont j'ai à parler en premier lieu.

La bonne conſtitution de l'Accord du Tétracorde; c'eſt-à-dire, l'établiſ-

ſement d'un *Genre* régulier, dépendoit des trois regles ſuivantes, que je tire d'Ariſtoxène.

La premiere étoit que les deux cordes extrêmes du Tétracorde devoient toujours reſter immobiles, afin que leur Intervalle fût toujours celui d'une Quarte juſte ou du Diateſſaron. Quant aux deux cordes moyennes, elles varioient à la vérité; mais l'Intervalle du Lichanos à la Mèſe ne devoit jamais paſſer deux *Tons*, ni diminuer au-delà d'un *Ton*; de ſorte qu'on avoit préciſément l'eſpace d'un *Ton* pour varier l'Accord du Lichanos, & c'eſt la ſeconde regle. La troiſieme étoit que l'Intervalle de la Parhypate, ou ſeconde corde à l'Hypate, n'excédât jamais celui de la même Parhypate au Lichanos.

Comme en général cet Accord pouvoit ſe diverſifier de trois façons, cela conſtituoit trois principaux *Genres*; ſavoir, le Diatonique, le Chromatique & l'Enharmonique. Ces deux derniers *Genres*, où les deux premiers Intervalles faiſoient toujours enſemble une ſomme moindre que le troiſieme Intervalle, s'appelloient à cauſe de cela *Genres épais* ou *ſerrés*. (Voy. EPAIS.)

Dans le Diatonique, la Modulation

procédoit par un ſemi-Ton, un *Ton*, & un autre *Ton*, *ſi ut re mi*; & comme on y paſſoit par deux *Tons* conſécutifs, de-là lui venoit le nom de *Diatonique*. Le Chromatique procédoit ſucceſſivement par deux ſemi-Tons & un hémi-Diton ou une Tierce mineure, *ſi*, *ut*, *ut* Dièſe, *mi*; cette Modulation tenoit le milieu entre celles du Diatonique & de l'Enharmonique, y faiſant, pour ainſi dire, ſentir diverſes nuances de Sons, de même qu'entre deux couleurs principales on introduit pluſieurs nuances intermédiaires, & de-là vient qu'on appelloit ce *Genre* Chromatique ou coloré. Dans l'Enharmonique, la Modulation procédoit par deux Quarts-de-*Ton*, en diviſant, ſelon la doctrine d'Ariſtoxène, le ſemi-Ton majeur en deux parties égales, & un Diton ou Tierce majeure, comme *ſi*, *ſi* Dièſe Enharmonique, *ut*, & *mi*: ou bien, ſelon les Pythagoriciens, en diviſant le ſemi-Ton majeur en deux Intervalles inégaux, qui formoient, l'un le ſemi-Ton mineur; c'eſt-à-dire, notre Dièſe ordinaire, & l'autre le complément de ce même ſemi-Ton mineur au ſemi-Ton majeur, & enſuite le Diton, comme ci-devant, *ſi*, *ſi* Dièſe ordinaire,

naire, *ut*, *mi*. Dans le premier cas, les deux Intervalles égaux du *ſi* à l'*ut* étoient tous deux Enharmoniques ou d'un Quart-de-*Ton* ; dans le ſecond cas, il n'y avoit d'Enharmonique que le paſſage du *ſi* Dièſe à l'*ut* ; c'eſt-à-dire, la différence du ſemi-Ton mineur au ſemi-Ton majeur, laquelle eſt le Dièſe appellé *de Pythagore* & le véritable Intervalle Enharmonique donné par la Nature.

Comme donc cette Modulation, dit M. Burette, ſe tenoit d'abord très-ſerrée, ne parcourant que des petits Intervalles, des Intervalles preſque inſenſibles, on la nommoit *Enharmonique*, comme qui diroit *bien jointe*, bien aſſemblée, *probè coagmentata.*

Outre ces *Genres* principaux, il y en avoit d'autres qui réſultoient tous des divers partages du Tétracorde, ou de façons de l'accorder différentes de celles dont je viens de parler. Ariſtoxène ſubdiviſe le *Genre* Diatonique en Syntonique & Diatonique mol ; (Voy. DIATONIQUE.) & le *Genre* Chromatique en mol, Hémiolien & Tonique, (Voy. CHROMATIQUE.) dont il donne les différences comme je les rapporte à leurs articles. Ariſtide Quintilien fait

mention de pluſieurs autres *Genres* particuliers, & il en compte ſix qu'il donne pour très-anciens ; ſavoir, le Lydien, le Dorien, le Phrygien, l'Ionien, le Mixolydien, & le Syntonolydien. Ces ſix *Genres*, qu'il ne faut pas confondre avec les Tons ou Modes de mêmes noms, différoient par leurs Degrés ainſi que par leur Accord ; les uns n'arrivoient pas à l'Octave, les autres l'atteignoient, les autres la paſſoient ; enſorte qu'ils participoient à la fois du *Genre* & du Mode. On en peut voir le détail dans le *Muſicien Grec.*

En général le Diatonique ſe diviſe en autant d'eſpeces qu'on peut aſſigner d'Intervalles différens entre le ſemi-Ton & le *Ton.*

Le Chromatique en autant d'eſpeces qu'on peut aſſigner d'Intervalles entre le ſemi-Ton & le Dièſe Enharmonique.

Quant à l'Enharmonique, il ne ſe ſubdiviſe point.

Indépendamment de toutes ces ſubdiviſions, il y avoit encore un *Genre* commun dans lequel on n'employoit que des Sons ſtables qui appartiennent à tous les *Genres*, & un *Genre* mixte qui participoit du caractere de deux *Genres* ou de tous les trois. Or il faut bien remar-

quer que dans ce mélange de *Genres*, qui étoit très-rare, on n'employoit pas pour cela plus de quatre cordes ; mais on les tendoit ou relâchoit diverſement durant une même Piece; ce qui ne paroît pas trop facile à pratiquer. Je ſoupçonne que peut-être un Tétracorde étoit accordé dans un *Genre*, & un autre dans un autre ; mais les Auteurs ne s'expliquent pas clairement là-deſſus.

On lit dans Ariſtoxène, (*L. I. Part. II.*) que juſqu'au tems d'Alexandre, le Diatonique & le Chromatique étoient négligés des anciens Muſiciens, & qu'ils ne s'exerçoient que dans le *Genre* Enharmonique, comme le ſeul digne de leur habileté; mais ce *Genre* étoit entiérement abandonné du tems de Plutarque, & le Chromatique auſſi fut oublié, même avant Macrobe.

L'étude des écrits des Anciens, plus que le progrès de notre Muſique, nous a rendu ces idées, perdues chez leurs ſucceſſeurs. Nous avons comme eux le *Genre* Diatonique, le Chromatique & l'Enharmonique, mais ſans aucunes diviſions ; & nous conſidérons ces *Genres* ſous des idées fort différentes de celles qu'ils en avoient. C'étoient pour eux autant de manieres particulieres de

conduire le Chant ſur certaines cordes preſcrites. Pour nous, ce ſont autant de manieres de conduire le corps entier de l'Harmonie, qui forcent les Parties à ſuivre les Intervalles preſcrits par ces *Genres*; de ſorte que le *Genre* appartient encore plus à l'Harmonie qui l'engendre, qu'à la Mélodie qui le fait ſentir.

Il faut encore obſerver que, dans notre Muſique, les *Genres* ſont preſque toujours mixtes; c'eſt-à-dire, que le Diatonique entre pour beaucoup dans le Chromatique, & que l'un & l'autre ſont néceſſairement mêlés à l'Enharmonique. Une Piece de Muſique toute entiere dans un ſeul *Genre*, ſeroit très-difficile à conduire & ne ſeroit pas ſupportable; car dans le Diatonique il ſeroit impoſſible de changer de Ton: dans le Chromatique on ſeroit forcé de changer de Ton à chaque Note, & dans l'Enharmonique il n'y auroit abſolument aucune ſorte de liaiſon. Tout cela vient encore des regles de l'Harmonie, qui aſſujettiſſent la ſucceſſion des Accords à certaines regles incompatibles avec une continuelle ſucceſſion Enharmonique ou Chromatique; & auſſi de celles de la Mélodie, qui n'en

fauroit tirer de beaux Chants. Il n'en étoit pas de même des *Genres* des Anciens. Comme les Tétracordes étoient également complets, quoique diviſés différemment dans chacun des trois ſyſtêmes; ſi dans la Mélodie ordinaire un *Genre* eût emprunté d'un autre d'autres Sons que ceux qui ſe trouvoient néceſſairement communs entr'eux, le Tétracorde auroit eu plus de quatre cordes, & toutes les regles de leur Muſique auroient été confondues.

M. Serre de Geneve a fait la diſtinction d'un quatrieme *Genre* duquel j'ai parlé dans ſon article. (Voyez DIACOMMATIQUE.

GIGUE, *ſ. f.* Air d'une Danſe de même nom, dont la meſure eſt à ſix-huit & d'un mouvement aſſez gai. Les Opéra François contiennent beaucoup de *Gigues*, & les *Gigues* de Correlli ont été long-tems célebres : mais ces Airs ſont entiérement paſſés de Mode ; on n'en fait plus du tout en Italie, & l'on n'en fait plus gueres en France.

GOUT, *ſ. m.* De tous les dons naturels, le *Goût* eſt celui qui ſe ſent le mieux & qui s'explique le moins ; il ne ſeroit pas ce qu'il eſt, ſi l'on pouvoit le définir : car il juge des objets ſur leſ-

quels le jugement n'a plus de prise, & sert, si j'ose parler ainsi, de lunettes à la raison.

Il y a, dans la Mélodie, des Chants plus agréables que d'autres, quoiqu'également bien Modulés; il y a, dans l'Harmonie, des choses d'effet & des choses sans effet; toutes également régulieres; il y a dans l'entrelacement des morceaux un art exquis de faire valoir les uns par les autres, qui tient à quelque chose de plus fin que la loi des contrastes. Il y a dans l'exécution du même morceau des manieres différentes de le rendre, sans jamais sortir de son caractere : de ces manieres, les unes plaisent plus que les autres, & loin de les pouvoir soumettre aux regles, on ne peut pas même les déterminer. Lecteur, rendez-moi raison de ces différences, & je vous dirai ce que c'est que le *Goût*.

Chaque homme a un *Goût* particulier, par lequel il donne aux choses qu'il appelle belles & bonnes, un ordre qui n'appartient qu'à lui. L'un est plus touché des morceaux pathétiques, l'autre aime mieux les Airs gais. Une Voix douce & flexible chargera ses Chants d'ornemens agréables; une

Voix ſenſible & forte animera les ſiens des accens de la paſſion. L'un cherchera la ſimplicité dans la Mélodie : l'autre fera cas des traits recherchés : & tous deux appelleront élégance le *Goût* qu'ils auront préféré. Cette diverſité vient tantôt de la différente diſpoſition des organes, dont le *Goût* enſeigne à tirer parti ; tantôt du caractere particulier de chaque homme, qui le rend plus ſenſible à un plaiſir ou à un défaut qu'à un autre ; tantôt de la diverſité d'âge ou de ſexe, qui tourne les deſirs vers des objets différens. Dans tous ces cas, chacun n'ayant que ſon *Goût* à oppoſer à celui d'un autre, il eſt évident qu'il n'en faut point diſputer.

Mais il y a auſſi un *Goût* général ſur lequel tous les gens bien organiſés s'accordent ; & c'eſt celui-ci ſeulement auquel on peut donner abſolument le nom de *Goût*. Faites entendre un Concert à des oreilles ſuffiſamment exercées & à des hommes ſuffiſamment inſtruits, le plus grand nombre s'accordera, pour l'ordinaire, ſur le jugement des morceaux & ſur l'ordre de préférence qui leur convient. Demandez à chacun raiſon de ſon jugement, il y a des choſes ſur leſquelles ils la rendront d'un avis

preſque unanime : ces choſes ſont celles qui ſe trouvent ſoumiſes aux regles ; & ce jugement commun eſt alors celui de l'Artiſte ou du Connoiſſeur. Mais de ces choſes qu'ils s'accordent à trouver bonnes ou mauvaiſes, il y en a ſur leſquelles ils ne pourront autoriſer leur jugement par aucune raiſon ſolide & commune à tous ; & ce dernier jugement appartient à l'homme de *Goût*. Que ſi l'unanimité parfaite ne s'y trouve pas, c'eſt que tous ne ſont pas également bien organiſés ; que tous ne ſont pas gens de *Goût*, & que les préjugés de l'habitude ou de l'éducation changent ſouvent, par des conventions arbitraires, l'ordre des beautés naturelles. Quant à ce *Goût* on en peut diſputer, parce qu'il n'y en a qu'un qui ſoit le vrai : mais je ne vois gueres d'autre moyen de terminer la diſpute que celui de compter les voix, quand on ne convient pas même de celle de la Nature. Voilà donc ce qui doit décider de la préference entre la Muſique Françoiſe & l'Italienne.

Au reſte, le Génie crée, mais le *Goût* choiſit : & ſouvent un Génie trop abondant a beſoin d'un Cenſeur ſévere qui l'empêche d'abuſer de ſes richeſſes. Sans

Goût on peut faire de grandes choſes ; mais c'eſt lui qui les rend intéreſſantes. C'eſt le *Goût* qui fait ſaiſir au Compoſiteur les idées du Poëte ; c'eſt le *Goût* qui fait ſaiſir à l'Exécutant les idées du Compoſiteur ; c'eſt le *Goût* qui fournit à l'un & à l'autre tout ce qui peut orner & faire valoir leur ſujet ; & c'eſt le *Goût* qui donne à l'Auditeur le ſentiment de toutes ces convenances. Cependant le *Goût* n'eſt point la ſenſibilité. On peut avoir beaucoup de *Goût* avec une ame froide, & tel homme tranſporté des choſes vraiment paſſionnées eſt peu touché des gracieuſes. Il ſemble que le *Goût* s'attache plus volontiers aux petites expreſſions, & la ſenſibilité aux grandes.

GOUT-DU-CHANT. C'eſt ainſi qu'on appelle en France l'Art de Chanter ou de jouer les Notes avec les agrémens qui leur conviennent, pour couvrir un peu la fadeur du Chant François. On trouve à Paris pluſieurs Maîtres de *Goût-de-Chant*, & ce *Goût* a pluſieurs termes qui lui ſont propres ; on trouvera les principaux au mot AGRÉMENS.

Le *Goût-du-Chant* conſiſte auſſi beaucoup à donner artificiellement à la voix du Chanteur le timbre, bon

ou mauvais, de quelque Acteur ou Actrice à la mode. Tantôt il consiste à nazilloner, tantôt à canarder, tantôt à chevrotter, tantôt à glapir : mais tout cela sont des graces passageres qui changent sans cesse avec leurs Auteurs.

GRAVE ou GRAVEMENT. Adverbe qui marque lenteur dans le mouvement, & de plus, une certaine gravité dans l'exécution.

GRAVE, *adj.* est opposé à *aigu.* Plus les vibrations du corps sonore sont lentes, plus le Son est *Grave.* (Voyez SON, GRAVITÉ.)

GRAVITÉ, *s. f.* C'est cette modification du Son par laquelle on le considere comme *Grave* ou *Bas* par rapport à d'autres Sons qu'on appelle *Hauts* ou *Aigus.* Il n'y a point dans la Langue Françoise de corrélatif à ce mot ; car celui d'*Acuïté* n'a pu passer.

La *Gravité* des Sons dépend de la grosseur, longueur, tension des cordes, de la longueur & du diametre des tuyaux, & en général du volume & de la masse des corps sonores. Plus ils ont de tout cela, plus leur *Gravité* est grande ; mais il n'y a point

de *Gravité* abſolue, & nul Son n'eſt grave ou aigu que par comparaiſon.

GROS-FA. Certaines vieilles Muſiques d'Egliſe, en Notes Quarrées, Rondes ou Blanches, s'appelloient jadis du *Gros-fa*.

GROUPE, *ſ. m.* Selon l'Abbé Broſſard, quatre Notes égales & Diatoniques, dont la premiere & la troiſieme ſont ſur le même Degré forment un *Groupe*. Quand la deuxieme deſcend & que la quatrieme monte, c'eſt *Groupe aſcendant*; quand la deuxieme monte & que la quatrieme deſcend, c'eſt *Groupe deſcendant*: & il ajoute que ce nom a été donné à ces Notes à cauſe de la figure qu'elles forment enſemble.

Je ne me ſouviens pas d'avoir jamais ouï employer ce mot en parlant, dans le ſens que lui donne l'Abbé Broſſard, ni même de l'avoir lu dans le même ſens ailleurs que dans ſon Dictionnaire.

GUIDE, *ſ. f.* C'eſt la Partie qui entre la premiere dans une Fugue & annonce le ſujet. (Voyez FUGUE.) Ce mot, commun en Italie, eſt peu uſité en France dans le même ſens.

GUIDON, *ſ. m.* Petit ſigne de

Muſique, lequel ſe met à l'extrémité de chaque Portée ſur le Degré où ſera placée la Note qui doit commencer la Portée ſuivante. Si cette premiere Note eſt accompagnée accidentellement d'un Dièſe, d'un Bémol ou d'un Béquarre, il convient d'en accompagner auſſi le *Guidon*.

On ne ſe ſert plus de *Guidons* en Italie, ſur-tout dans les Partitions où, chaque Portée ayant toujours dans l'Accolade ſa place fixe, on ne ſauroit gueres ſe tromper en paſſant de l'une à l'autre. Mais les *Guidons* ſont néceſſaires dans les Partitions Françoiſes, parce que, d'une ligne à l'autre, les Accolades, embraſſant plus ou moins de Portées, vous laiſſent dans une continuelle incertitude de la Portée correſpondante à celle que vous avez quittée.

GYMNOPÉDIE, *ſ. f.* Air ou Nome ſur lequel danſoient à nud les jeunes Lacédémoniennes.

H.

HARMATIAS. Nom d'un Nome dactylique de la Muſique Grecque, inventé par le premier Olympe Phrygien.

HARMONIE, *ſ. f.* Le ſens que donnoient les Grecs à ce mot, dans leur Muſique, eſt d'autant moins facile à déterminer, qu'étant originairement un nom propre, il n'a point de racines par leſquelles on puiſſe le décompoſer pour en tirer l'étymologie. Dans les anciens traités qui nous reſtent, l'*Harmonie* paroît être la Partie qui a pour objet la ſucceſſion convenable des Sons, en tant qu'ils ſont aigus ou graves, par oppoſition aux deux autres Parties appellées *Rhythmica* & *Metrica*, qui ſe rapportent au Tems & à la Meſure : ce qui laiſſe à cette convenance une idée vague & indéterminée qu'on ne peut fixer que par une étude expreſſe de toutes les regles de l'Art ; & encore, après cela, l'*Harmonie* ſera-t-elle fort

difficile à diſtinguer de la Mélodie, à moins qu'on n'ajoute à cette derniere les idées de Rhythme & de Meſure, ſans leſquelles, en effet, nulle Mélodie ne peut avoir un caractere déterminé, au lieu que l'*Harmonie* a le ſien par elle-même, indépendamment de toute autre quantité. (Voyez MÉLODIE.)

On voit, par un paſſage de Nicomaque & par d'autres, qu'ils donnoient auſſi quelquefois le nom d'*Harmonie* à la Conſonnance de l'Octave, & aux Concerts de Voix & d'Inſtrumens qui s'exécutoient à l'Octave, & qu'ils appelloient plus communément *Antiphonies*.

Harmonie, ſelon les Modernes, eſt une ſucceſſion d'Accords ſelon les loix de la Modulation. Long-tems cette *Harmonie* n'eut d'autres principes que des regles preſque arbitraires ou fondées uniquement ſur l'approbation d'une oreille exercée qui jugeoit de la bonne ou mauvaiſe ſucceſſion des Conſonnances & dont on mettoit enſuite les déciſions en calcul. Mais le P. Merſenne & M. Sauveur ayant trouvé que tout Son, bien que ſimple en apparence, étoit toujours

accompagné d'autres Sons moins ſenſibles qui formoient avec lui l'Accord parfait majeur, M. Rameau eſt parti de cette expérience, & en a fait la baſe de ſon ſyſtême Harmonique dont il a rempli beaucoup de livres, & qu'enfin M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au Public.

M. Tartini partant d'une autre expérience plus neuve, plus délicate & non moins certaine, eſt parvenu à des concluſions aſſez ſemblables par un chemin tout oppoſé. M. Rameau fait engendrer les Deſſus par la Baſſe; M. Tartini fait engendrer la Baſſe par les Deſſus : celui-ci tire l'*Harmonie* de la Mélodie, & le premier fait tout le contraire. Pour décider de laquelle des deux Ecoles doivent ſortir les meilleurs ouvrages, il ne faut que ſavoir lequel doit être fait pour l'autre, du Chant ou de l'Accompagnement. On trouvera au mot *Syſtême* un court expoſé de celui de M. Tartini. Je continue à parler ici dans celui de M. Rameau, que j'ai ſuivi dans tout cet ouvrage, comme le ſeul admis dans le pays où j'écris.

Je dois pourtant déclarer que ce Syſtême, quelque ingénieux qu'il ſoit,

n'eſt rien moins que fondé ſur la Nature, comme il le répete ſans ceſſe; qu'il n'eſt établi que ſur des analogies & des convenances qu'un homme inventif peut renverſer demain par d'autres plus naturelles; qu'enfin, des expériences dont il le déduit, l'une eſt reconnue fauſſe, & l'autre ne fournit point les conſéquences qu'il en tire. En effet, quand cet Auteur a voulu décorer du titre de *Démonſtration* les raiſonnemens ſur leſquels il établit ſa théorie, tout le monde s'eſt moqué de lui; l'Académie a hautement déſapprouvé cette qualification obreptice, & M. Eſtève, de la Société Royale de Montpellier, lui a fait voir qu'à commencer par cette propoſition, que dans la loi de la Nature, les Octaves des Sons les repréſentent & peuvent ſe prendre pour eux, il n'y avoit rien du tout qui fût démontré, ni même ſolidement établi dans ſa prétendue Démonſtration. Je reviens à ſon ſyſtême.

Le principe phyſique de la réſonnance nous offre les Accords iſolés & ſolitaires; il n'en établit pas la ſucceſſion. Une ſucceſſion réguliere eſt pourtant néceſſaire. Un Dictionnaire

de mots choiſis n'eſt pas une harangue, ni un recueil de bons Accords une Piece de Muſique : il faut un ſens, il faut de la liaiſon dans la Muſique ainſi que dans le langage ; il faut que quelque choſe de ce qui précede ſe tranſmette à ce qui ſuit, pour que le tout faſſe un enſemble & puiſſe être appellé véritablement un.

Or la ſenſation compoſée qui réſulte d'un Accord parfait, ſe réſout dans la ſenſation abſolue de chacun des Sons qui le compoſent, & dans la ſenſation comparée de chacun des Intervalles que ces mêmes Sons forment entr'eux ; il n'y a rien au-de-là de ſenſible dans cet Accord ; d'où il ſuit que ce n'eſt que par le rapport des Sons & par l'analogie des Intervalles qu'on peut établir la liaiſon dont il s'agit, & c'eſt-là le vrai & l'unique principe d'où découlent toutes les loix de l'*Harmonie* & de la Modulation. Si donc toute l'*Harmonie* n'étoit formée que par une ſucceſſion d'Accords parfaits majeurs, il ſuffiroit d'y procéder par Intervalles ſemblables à ceux qui compoſent un tel Accord ; car alors quelque Son de l'Accord précédent ſe prolongeant

néceſſairement dans le ſuivant, tous les Accords ſe trouveroient ſuffiſamment liés & l'*Harmonie* ſeroit une, au moins en ce ſens.

Mais outre que de telles ſucceſſions excluroient toute Mélodie en excluant le Genre Diatonique qui en fait la baſe, elles n'iroient point au vrai but de l'Art, puiſque la Muſique, étant un diſcours, doit avoir comme lui ſes périodes, ſes phraſes, ſes ſuſpenſions, ſes repos, ſa ponctuation de toute eſpece, & que l'uniformité des marches Harmoniques n'offriroit rien de tout cela. Les marches Diatoniques exigeoient que les Accords majeurs & mineurs fuſſent entremélés, & l'on a ſenti la néceſſité des Diſſonances pour marquer les phraſes & les repos. Or, la ſucceſſion liée des Accords parfaits majeurs ne donne ni l'Accord parfait mineur, ni la Diſſonance, ni aucune eſpece de phraſe, & la ponctuation s'y trouve tout-à-fait en défaut.

M. Rameau voulant abſolument, dans ſon Syſtême, tirer de la Nature toute notre *Harmonie*, a eu recours, pour cet effet à une autre expérience de ſon invention, de laquelle j'ai

parlé ci-devant, & qui eſt renverſée de la premiere. Il a prétendu qu'un Son quelconque fourniſſoit dans ſes multiples un Accord parfait mineur au grave, dont il étoit la Dominante ou Quinte, comme il en fournit un majeur dans ſes aliquotes, dont il eſt la Tonique ou Fondamentale. Il a avancé comme un fait aſſuré, qu'une corde ſonore faiſoit vibrer dans leur totalité, ſans pourtant les faire réſonner, deux autres cordes plus graves, l'une à ſa Douzieme majeure & l'autre à ſa Dix-ſeptieme; & de ce fait, joint au précédent, il a déduit fort ingénieuſement, non-ſeulement l'introduction du Mode mineur & de la Diſſonance dans *l'Harmonie*, mais les regles de la phraſe harmonique & de toute la Modulation, telles qu'on les trouve aux mots ACCORD, ACCOMPAGNEMENT, BASSE-FONDAMENTALE, CADENCE, DISSONANCE, MODULATION.

Mais premiérement, l'expérience eſt fauſſe. Il eſt reconnu que les cordes accordées au-deſſous du Son fondamental, ne frémiſſent point en entier à ce Son fondamental, mais qu'elles ſe diviſent pour en rendre ſeulement l'uniſſon, lequel, conſéquemment, n'a

point d'Harmoniques en-deſſous. Il eſt reconnu de plus que la propriété qu'ont les cordes de ſe diviſer, n'eſt point particuliere à celles qui ſont accordées à la Douzieme & à la Dix-ſeptieme en deſſous du Son principal; mais qu'elle eſt commune à tous ſes multiples; d'où il ſuit que, les Intervalles de Douzieme & de Dix-ſeptieme en-deſſous n'étant pas uniques en leur maniere, on n'en peut rien conclure en faveur de l'Accord parfait mineur qu'ils repréſentent.

Quand on ſuppoſeroit la vérité de cette expérience, cela ne leveroit pas, à beaucoup près, les difficultés. Si, comme le prétend M. Rameau, toute l'*Harmonie* eſt dérivée de la réſonnance du corps ſonore, il n'en dérive donc point des ſeules vibrations du corps ſonore qui ne réſonne pas. En effet, c'eſt une étrange théorie de tirer de ce qui ne réſonne pas, les principes de l'*Harmonie*; & c'eſt une étrange phyſique de faire vibrer & non réſonner le corps ſonore, comme ſi le Son lui-même étoit autre choſe que l'air ébranlé par ces vibrations. D'ailleurs, le corps ſonore ne donne pas ſeulement, outre le Son principal, les Sons qui compo-

ſent avec lui l'Accord parfait, mais une infinité d'autres Sons, formés par toutes les aliquotes du corps ſonore, leſquelles n'entrent point dans cet Accord parfait. Pourquoi les premiers ſont-ils conſonnans, & pourquoi les autres ne le ſont-ils pas, puiſqu'ils ſont tous également donnés par la Nature ?

Tout Son donne un Accord vraiment parfait, puiſqu'il eſt formé de tous ſes Harmoniques, & que c'eſt par eux qu'il eſt un Son. Cependant ces Harmoniques ne s'entendent pas, & l'on ne diſtingue qu'un Son ſimple, à moins qu'il ne ſoit extrêmement fort; d'où il ſuit que la ſeule bonne *Harmonie* eſt l'Uniſſon, & qu'auſſi-tôt qu'on diſtingue les Conſonnances, la proportion naturelle étant altérée, l'*Harmonie* a perdu ſa pureté.

Cette altération ſe fait alors de deux manieres. Premiérement en faiſant ſonner certains Harmoniques, & non pas les autres, on change le rapport de force qui doit régner entr'eux tous, pour produire la ſenſation d'un Son unique, & l'unité de la Nature eſt détruite. On produit en doublant ces Harmoniques, un effet ſemblable à celui qu'on produi-

roit en étouffant tous les autres; car alors il ne faut pas douter qu'avec le Son générateur, on n'entendît ceux des Harmoniques qu'on auroit laiſſés : au lieu qu'en les laiſſant tous, ils s'entre-détruiſent & concourent enſemble à produire & renforcer la ſenſation unique du Son principal. C'eſt le même effet que donne le plein jeu de l'Orgue, lorſqu'ôtant ſucceſſivement les régiſtres, on laiſſe avec le principal la doublette & la Quinte : car alors cette Quinte & cette Tierce, qui reſtoient confondues, ſe diſtinguent ſéparément & déſagréablement.

De plus, les Harmoniques qu'on fait ſonner ont eux-mêmes d'autres Harmoniques, leſquels ne le ſont pas du Son fondamental : c'eſt par ces Harmoniques ajoutés que celui qui les produit ſe diſtingue encore plus durement ; & ces mêmes Harmoniques qui font ainſi ſentir l'Accord n'entrent point dans ſon *Harmonie*. Voilà pourquoi les Conſonnances les plus parfaites déplaiſent naturellement aux oreilles peu faites à les entendre, & je ne doute pas que l'Octave elle-même ne déplût comme les autres, ſi le mélange des voix d'hommes & de

femmes n'en donnoit l'habitude dès l'enfance.

C'eſt encore pis dans la Diſſonance, puiſque, non-ſeulement les Harmoniques du Son qui la donnent, mais ce Son lui-même n'entre point dans le ſyſtême harmonieux du Son fondamental : ce qui fait que la Diſſonance ſe diſtingue toujours d'une maniere choquante parmi tous les autres Sons.

Chaque touche d'un Orgue, dans le plein jeu, donne un Accord parfait Tierce majeure, qu'on ne diſtingue pas du Son fondamental, à moins qu'on ne ſoit d'une attention extrême & qu'on ne tire ſucceſſivement les jeux ; mais ces Sons Harmoniques ne ſe confondent avec le principal, qu'à la faveur du grand bruit & d'un arrangement de régiſtres par lequel les tuyaux qui font réſonner le Son fondamental, couvrent de leur force ceux qui donnent ſes Harmoniques. Or, on n'obſerve point & l'on ne ſauroit obſerver cette proportion continuelle dans un Concert, puiſqu'attendu le renverſement de l'*Harmonie*, il faudroit que cette plus grande force paſſât à chaque inſtant d'une Partie à une

autre ; ce qui n'eſt pas praticable, & défigureroit toute la Mélodie.

Quand on joue de l'Orgue, chaque touche de la Baſſe fait ſonner l'Accord parfait majeur ; mais parce que cette Baſſe n'eſt pas toujours fondamentale, & qu'on module ſouvent en Accord parfait mineur, cet Accord parfait majeur eſt rarement celui que frappe la main droite ; de ſorte qu'on entend la Tierce mineure avec la majeure, la Quinte avec le Triton, la Septieme ſuperflue avec l'Octave ; & mille autres cacophonies dont nos oreilles ſont peu choquées, parce que l'habitude les rend accommodantes ; mais il n'eſt point à préſumer qu'il en fût ainſi d'une oreille naturellement juſte, & qu'on mettroit, pour la premiere fois, à l'épreuve de cette *Harmonie.*

M. Rameau prétend que les Deſſus d'une certaine ſimplicité ſuggerent naturellement leur Baſſe, & qu'un homme ayant l'oreille juſte & non exercée, entonnera naturellement cette Baſſe. C'eſt-là un préjugé de Muſicien démenti par toute expérience. Non-ſeulement celui qui n'aura jamais entendu

tendu ni Baſſe ni *Harmonic*, ne trouvera, de lui-même, ni cette *Harmonie* ni cette Baſſe; mais elles lui déplairont ſi on les lui fait entendre, & il aimera beaucoup mieux le ſimple Uniſſon.

Quand on ſonge que, de tous les peuples de la terre, qui tous ont une Muſique & un Chant, les Européens ſont les ſeuls qui aient une *Harmonie*, des Accords, & qui trouvent ce mélange agréable; quand on ſonge que le monde a duré tant de ſiecles, ſans que, de toutes les Nations qui ont cultivé les Beaux-Arts, aucune ait connu cette *Harmonie*; qu'aucun animal, qu'aucun oiſeau, qu'aucun être dans la Nature ne produit d'autre Accord que l'Uniſſon, ni d'autre Muſique que la Mélodie; que les langues orientales, ſi ſonores, ſi muſicales; que les oreilles Grecques, ſi délicates, ſi ſenſibles, exercées avec tant d'Art, n'ont jamais guidé ces peuples voluptueux & paſſionnés vers notre *Harmonie*; que, ſans elle, leur Muſique avoit des effets ſi prodigieux, qu'avec elle la nôtre en a de ſi foibles: qu'enfin il étoit réſervé à des Peuples du Nord, dont les organes

durs & groſſiers ſont plus touchés de l'éclat & du bruit des Voix, que de la douceur des accens & de la Mélodie des inflexions, de faire cette grande découverte & de la donner pour principe à toutes les regles de l'Art; quand, dis-je, on fait attention à tout cela, il eſt bien difficile de ne pas ſoupçonner que toute notre *Harmonie* n'eſt qu'une invention gothique & barbare, dont nous ne nous fuſſions jamais aviſés, ſi nous euſſions été plus ſenſibles aux véritables beautés de l'Art, & à la Muſique vraiment naturelle.

M. Rameau prétend cependant que l'*Harmonie* eſt la ſource des plus grandes beautés de la Muſique; mais ce ſentiment eſt contredit par les faits & par la raiſon. Par les faits, puiſque tous les grands effets de la Muſique ont ceſſé, & qu'elle a perdu ſon énergie & ſa force depuis l'invention du Contrepoint : à quoi j'ajoute que les beautés purement harmoniques ſont des beautés ſavantes, qui ne tranſportent que des gens verſés dans l'Art ; au lieu que les véritables beautés de la Muſique étant de la Nature, ſont & doivent être également ſenſibles à tous les hommes ſavans & ignorans.

Par la raiſon, puiſque l'*Harmonie* ne fournit aucun principe d'imitation par lequel la Muſique formant des images ou exprimant des ſentimens, ſe puiſſe élever au genre Dramatique ou imitatif, qui eſt la partie de l'Art la plus noble, & la ſeule énergique; tout ce qui ne tient qu'au phyſique des Sons, étant très-borné dans le plaiſir qu'il nous donne, & n'ayant que très-peu de pouvoir ſur le cœur humain. (Voyez MÉLODIE.)

HARMONIE. Genre de Muſique. Les Anciens ont ſouvent donné ce nom au Genre appellé plus communément *Genre Enharmonique.* (Voyez ENHARMONIQUE.)

HARMONIE DIRECTE, eſt celle où la Baſſe eſt fondamentale, & où les parties ſupérieures conſervent l'ordre direct entre elles & avec cette Baſſe. HARMONIE RENVERSÉE, eſt celle où le Son générateur ou fondamental eſt dans quelqu'une des Parties ſupérieures, & où quelqu'autre Son de l'Accord eſt tranſporté à la Baſſe au-deſſous des autres. (Voyez DIRECT, RENVERSÉ.)

HARMONIE FIGURÉE, eſt celle où

l'on fait paſſer pluſieurs Notes ſur un Accord. On *figure* l'*Harmonie* par Degrés conjoints ou disjoints. Lorſqu'on figure par Degrés conjoints, on emploie néceſſairement d'autres Notes que celles qui forment l'Accord, des Notes qui ne ſonnent point ſur la Baſſe & ſont comptées pour rien dans l'*Harmonie* : ces Notes intermédiaires ne doivent pas ſe montrer au commencement des Tems, principalement des Tems forts, ſi ce n'eſt comme coulés, ports-de-voix, où lorſqu'on fait la premiere Note du Tems breve pour appuyer la ſeconde. Mais quand on figure par Degrés disjoints, on ne peut abſolument employer que les Notes qui forment l'Accord, ſoit conſonnant, ſoit diſſonant. L'*Harmonie* ſe *figure* encore par des Sons ſuſpendus ou ſuppoſés. (V. SUPPOSITION, SUSPENSION.)

HARMONIEUX, *adj.* Tout ce qui fait de l'effet dans l'Harmonie, & même quelquefois tout ce qui eſt ſonore & remplit l'oreille dans les Voix, dans les Inſtrumens & dans la ſimple Mélodie.

HARMONIQUES, *adj.* Ce qui appartient à l'Harmonie; comme les divi-

ſions *Harmoniques* du Monocorde, la Proportion *Harmonique*, le Canon *Harmonique*, &c.

HARMONIQUE, *ſ. des deux genres.* On appelle ainſi tous les Sons concomitans ou acceſſoires qui, par le principe de la réſonnance, accompagnent un Son quelconque & le rendent appréciable. Ainſi toutes les aliquotes d'une corde ſonore en donnent les *Harmoniques.* Ce mot s'emploie au maſculin quand on ſous-entend le mot *Son*, & au féminin quand on ſous-entend le mot *Corde.*

SONS HARMONIQUES. (Voyez SON.)

HARMONISTE, *ſ. m.* Muſicien ſavant dans l'Harmonie. *C'eſt un bon* Harmoniſte. *Durante eſt le plus grand* Harmoniſte *de l'Italie; c'eſt-à-dire, du Monde.*

HARMONOMETRE, *ſ. m.* Inſtrument propre à meſurer les rapports Harmoniques. Si l'on pouvoit obſerver & ſuivre à l'oreille & à l'œil les ventres, les nœuds & toutes les diviſions d'une corde ſonore en vibration, l'on auroit un *Harmonometre* naturel très-exact; mais nos ſens trop groſſiers ne pouvant ſuffire à ces obſervations, on y ſupplée

par un Monocorde que l'on diviſe à volonté par des chevalets mobiles, & c'eſt le meilleur *Harmonometre* naturel que l'on ait trouvé juſqu'ici. (Voy. MONOCORDE.)

HARPALICE. Sorte de Chanſon propre aux filles parmi les anciens Grecs. (Voyez CHANSON.)

HAUT, *adj.* Ce mot ſignifie la même choſe qu'*Aigu*, & ce terme eſt oppoſé à *bas*. C'eſt ainſi qu'on dira que le Ton eſt trop *Haut*, qu'il faut monter l'Inſtrument plus *Haut*.

Haut s'emploie auſſi quelquefois improprement pour *Fort*. *Chantez plus* Haut, *on ne vous entend pas.*

Les Anciens donnoient à l'ordre des Sons une dénomination toute oppoſée à la nôtre; ils plaçoient en *Haut* les Sons graves, & en bas les Sons aigus: ce qu'il importe de remarquer pour entendre pluſieurs de leurs paſſages.

Haut, eſt encore, dans celles des quatre parties de la Muſique qui ſe ſubdiviſent, l'épithete qui diſtingue la plus élevée ou la plus aiguë. HAUTE-CONTRE, HAUTE-TAILLE, HAUT-DESSUS. (Voyez ces mots.)

HAUT-DESSUS, *ſ. m.* C'eſt, quand les Deſſus chantans ſe ſubdiviſent, la

partie ſupérieure. Dans les Parties inſtrumentales on dit toujours *premier Deſſus* & *ſecond Deſſus*; mais dans le vocal on dit quelquefois *Haut-deſſus* & *Bas-deſſus*.

HAUTE-CONTRE, ALTUS ou CONTRA. Celle des quatre Parties de la Muſique qui appartient aux Voix d'hommes les plus aiguës ou les plus hautes; par oppoſition à la *Baſſe-contre* qui eſt pour les plus graves ou les plus baſſes. (Voyez PARTIES.)

Dans la Muſique Italienne, cette Partie, qu'ils appellent *Contr'alto*, & qui répond à la *Haute-contre*, eſt preſque toujours chantée par des *Bas-deſſus*, ſoit femmes, ſoit Caſtrati. En effet, la *Haute-contre* en Voix d'homme n'eſt point naturelle; il faut la forcer pour la porter à ce Diapaſon: quoi qu'on faſſe, elle a toujours de l'aigreur, & rarement de la juſteſſe.

HAUTE-TAILLE, TENOR, eſt cette Partie de la Muſique qu'on appelle auſſi ſimplement *Taille*. Quand la Taille ſe ſubdiviſe en deux autres Parties, l'inférieure prend le nom de *Baſſe-taille* ou Concordant, & la ſupérieure s'appelle *Haute-taille*.

HÉMI. Mot Grec fort uſité dans la

Muſique, & qui ſignifie *Demi* ou *moitié*. (Voyez SEMI. (

HÉMIDITON. C'étoit, dans la Muſique Grecque, l'Intervalle de Tierce majeure, diminuée d'un ſemi-Ton; c'eſt-à-dire, la Tierce mineure. L'*Hémiditon* n'eſt point, comme on pourroit croire, la moitié du Diton ou le *Ton* : mais c'eſt le Diton moins la moitié d'un *Ton*, ce qui eſt tout différent.

HÉMIOLE. Mot Grec qui ſignifie l'*entier & demi*, & qu'on a conſacré en quelque ſorte à la Muſique. Il exprime le rapport de deux quantités dont l'une eſt à l'autre comme 15 à 10, ou comme 3 à 2 : on l'appelle autrement *rapport ſeſquialtere*.

C'eſt de ce rapport que naît la Conſonnance appellée *Diapente* ou Quinte; & l'ancien Rhythme ſeſquialtere en naiſſoit auſſi.

Les anciens Auteurs Italiens donnent encore le nom d'*Hémiole* ou *Hémiolie* à cette eſpece de Meſure triple dont chaque Tems eſt une Noire. Si cette Noire eſt ſans queue, la Meſure s'appelle *Hemiolia maggiore*, parce qu'elle ſe bat plus lentement & qu'il faut deux Noires à queue pour chaque Tems. Si chaque Tems ne contient qu'une Noire

à queue, la Meſure ſe bat du double plus vîte, & s'appelle *Hemiolia minore.*

HÉMIOLIEN, *adj.* C'eſt le nom que donne Ariſtoxène à l'une des trois eſpeces du Genre Chromatique, dont il explique les diviſions. Le Tétracorde 30 y eſt partagé en trois Intervalles, dont les deux premiers, égaux entr'eux, ſont chacun la ſixieme partie, & dont le troiſieme eſt les deux tiers. 5 + 5 + 20 = 30.

HEPTACORDE, HEPTAMERIDE, HEPTAPHONE, HEXACORDE, &c. (V. EPTACORDE, EPTAMERIDE, EPTAPHONE, &c.)

HERMOSMENON. (V. MOEURS.

HEXARMONIEN, *adj.* Nome, ou Chant d'une Mélodie efféminée, & lâche, comme Ariſtophane le reproche à Philoxène ſon Auteur.

HOMOPHONIE, *ſ. f.* C'étoit, dans la Muſique Grecque cette eſpece de Symphonie qui ſe faiſoit à l'Uniſſon, par oppoſition à l'Antiphonie qui s'exécutoit à l'Octave. Ce mot vient de ὁμὸς, pareil, & de φωνὴ, Son.

HYMÉE. Chanſon des Meuniers chez les anciens Grecs, autrement dite *Epiaulie.* (Voyez ce mot.)

HYMENÉE. Chanſon des noces chez

les anciens Grecs, autrement dite *Epithalame*. (Voyez EPITHALAME.)

HYMNE, *ſ. f.* Chant en l'honneur des Dieux ou des Héros. Il y a cette différence entre l'*Hymne* & le Cantique, que celui-ci ſe rapporte plus communément aux actions & l'*Hymne* aux perſonnes. Les premiers Chants de toutes les Nations ont été des Cantiques ou des *Hymnes*. Orphée & Linus paſſoient, chez les Grecs, pour Auteurs des premieres *Hymnes*; & il nous reſte parmi les Poéſies d'Homere un recueil d'Hymnes en l'honneur des Dieux.

HYPATE, *adj.* Epithete par laquelle les Grecs diſtinguoient le Tétracorde le plus bas, & la plus baſſe corde de chacun des deux plus bas Tétracordes; ce qui, pour eux, étoit tout le contraire : car ils ſuivoient dans leurs dénominations un ordre rétrograde au nôtre, & plaçoient en haut le grave que nous plaçons en bas. Ce choix eſt arbitraire, puiſque les idées attachées aux mots *Aigu* & *Grave*, n'ont aucune liaiſon naturelle avec les idées attachées aux mots *Haut* & *Bas*.

On appelloit donc *Tétracorde Hy-*

paton, ou des *Hypates*, celui qui étoit le plus grave de tous, & immédiatement au-deſſus de la *Proslambanomene* ou la plus baſſe corde du Mode; & la premiere corde du Tétracorde qui ſuivoit immédiatement celle-là, s'appelloit *Hypate-Hypaton*; c'eſt-à-dire, comme le traduiſoient les Latins, la *Principale* du Tétracorde des *Principales*. Le Tétracorde immédiatement ſuivant du grave à l'aigu s'appelloit *Tétracorde Méſon*, ou des moyennes, & la plus grave corde s'appelloit *Hypate-Méſon*; c'eſt-à-dire, la principale des moyennes.

Nicomaque le Géraſénien prétend que ce mot d'*Hypate*, *Principale*, *Elevée* ou *Suprême*, a été donné à la plus grave des cordes du Diapaſon, par alluſion à Saturne, qui des ſept Planetes eſt la plus éloignée de nous. On ſe doutera bien par-là que ce Nicomaque étoit Pythagoricien.

HYPATE-HYPATON. C'étoit la plus baſſe corde du plus bas Tétracorde des Grecs, & d'un Ton plus haut que la Proſlambanomene. (V. l'Article précédent.)

HYPATE-MESON. C'étoit la plus baſſe corde du ſecond Tétracorde,

laquelle étoit auſſi la plus aiguë du premier, parce que ces deux Tétracordes étoient conjoints. (Voyez HYPATE.)

HYPATOIDES. Sons graves. (V. LEPSIS.)

HYPERBOLEIEN, *adj.* Nome ou Chant de même caractere que l'Hexarmonien. (Voyez HEXARMONIEN.)

HYPERBOLÉON. Le Tétracorde *Hyperboléon* étoit le plus aigu des cinq Tétracordes du Syſtême des Grecs.

Ce mot eſt le génitif du ſubſtantif pluriel ὑπερβολαὶ, *Sommets*, *Extrémités* : les Sons les plus aigus étant à l'extrémité des autres.

HYPER-DIAZEUXIS. Disjonction de deux Tétracordes ſéparés par l'Intervalle d'une Octave, comme étoient le Tétracorde des Hypates & celui des Hyperbolées.

HYPER-DORIEN. Mode de la Muſique Grecque, autrement appellé *Mixo-Lydien*, duquel la fondamentale ou Tonique étoit une Quarte au-deſſus de celle du Mode Dorien. (V. MODE.)

On attribue à Pythoclide l'invention du Mode *Hyper-Dorien*.

HYPER ÉOLIEN. Le pénultieme à l'aigu des quinze Modes de la Muſique des Grecs, & duquel la fondamentale ou Tonique étoit une Quarte au-deſſus de celle du Mode Eolien. (Voyez MODE.)

Le Mode *Hyper-Eolien*, non plus que l'Hyper-Lydien qui le ſuit, n'étoient pas ſi anciens que les autres. Ariſtoxène n'en fait aucune mention, & Ptolomée, qui n'en admettoit que ſept, n'y comprenoit pas ces deux-là.

HYPER-IASTIEN, ou *Mixo-Lydien aigu*. C'eſt le nom qu'Euclide & pluſieurs Anciens donnent au Mode appellé plus communément *Hiper-Ionien*.

HYPER-IONIEN. Mode de la Muſique Grecque, appellé auſſi par quelques-uns Hyper-Iaſtien, ou *Mixo-Lydien aigu*, lequel avoit ſa fondamentale une Quarte au-deſſus de celle du Mode Ionien. Le Mode Ionien eſt le douzieme en ordre du grave à l'aigu, ſelon le dénombrement d'Alypius. (V. MODE.)

HYPER-LYDIEN. Le plus aigu des quinze Modes de la Muſique des Grecs, duquel la fondamentale étoit une Quarte au-deſſus de celle du Mode Lydien. Ce Mode, non plus que ſon

voiſin l'Hyper-Eolien, n'étoit pas ſi ancien que les treize autres; & Ariſtoxéne qui les nomme tous, ne fait aucune mention de ces deux-là (V. MODE.)

HYPER-MIXO-LYDIEN. Un des Modes de la Muſique Grecque, autrement appellé *Hyper-Phrygien.* (V. ce mot.)

HYPER-PHRYGIEN, appellé auſſi par Euclide, *Hyper-mixo-Lydien*, eſt le plus aigu des treize Modes d'Ariſtoxène, faiſant le Diapaſon ou l'Octave avec l'Hypo-Dorien le plus grave de tous. (Voyez MODE.)

HYPO-DIAZEUXIS, eſt, ſelon le vieux Bacchius, l'Intervalle de Quinte qui ſe trouve entre deux Tétracordes ſéparés par une disjonction, & de plus par un troiſieme Tétracorde intermédiaire. Ainſi il y a *Hypo-Dyazeuxis* entre les Tétracordes Hypaton & Diézeugménon, & entre les Tétracordes Synnéménon & Hyperboléon. (Voyez TÉTRACORDE.)

HYPO-DORIEN. Le plus grave de tous les Modes de l'ancienne Muſique. Euclide dit que c'eſt le plus élevé; mais le vrai ſens de cette expreſſion eſt expliqué au mot *Hypate*.

Le Mode *Hypo-Dorien* a ſa fondamentale une Quarte au-deſſous de celle du Mode Dorien. Il fut inventé, dit-on, par Philoxène; ce Mode eſt affectueux, mais gai, alliant la douceur à la majeſté.

HYPO-EOLIEN. Mode de l'ancienne Muſique, appellé auſſi par Euclide, *Hypo-Lydien grave.* Ce Mode a ſa fondamentale une Quarte au-deſſous de celle du Mode Eolien. (Voyez MODE.)

HYPO-IASTIEN. (Voyez HYPO-IONIEN.

HYPO-IONIEN. Le ſecond des Modes de l'ancienne Muſique, en commençant par le grave. Euclide l'appelle auſſi *Hypo-Iaſtien* & *Hypo-Phrygien grave.* Sa fondamentale eſt une Quarte au-deſſous de celle du Mode Ionien. (Voyez MODE.)

HYPO-LYDIEN. Le cinquieme Mode de l'ancienne Muſique, en commençant par le grave. Euclide l'appelle auſſi *Hypo-Iaſtien* & *Hypo-Phrygien grave.* Sa fondamentale eſt une Quarte au-deſſous de celle du Mode Lydien. (Voyez MODE.)

Euclide diſtingue deux Modes *Hypo-Lydiens*; ſavoir, l'aigu qui eſt celui

de cet Article, & le grave qui eſt le même que l'Hypo-Eolien.

Le Mode *Hypo - Lydien* étoit propre aux Chants funebres, aux méditations ſublimes & divines : quelques-uns en attribuent l'invention à Polymneſte de Colophon, d'autres à Damon l'Athénien.

HYPO - MIXO - LYDIEN. Mode ajouté par Guy d'Arezzo à ceux de l'ancienne Muſique : c'eſt proprement le Plagal du Mode Mixo-Lydien, & ſa fondamentale eſt la même que celle du Mode Dorien. (V. MODE.)

HYPO-PHRYGIEN. Un des Modes de l'ancienne Muſique dérivé du Mode Phrygien dont la fondamentale étoit une Quarte au-deſſus de la ſienne.

Euclide parle encore d'un autre Mode Hypo-Phrygien au grave de celui-ci : c'eſt celui qu'on appelle plus correctement Hypo-Ionien. (Voyez ce mot.)

Le caractere du Mode *Hypo-Phrygien* étoit calme, paiſible & propre à tempérer la véhémence du Phrygien. Il fut inventé, dit-on, par Damon, l'ami de Pythias & l'éleve de Socrate.

HYPO - PROSLAMBANOMENOS. Nom d'une corde ajoutée, à ce qu'on

prétend, par Guy d'Arezzo un Ton plus bas que la Proſlambanomene des Grecs; c'eſt-à-dire, au-deſſous de tout le ſyſtême. L'Auteur de cette nouvelle corde l'exprima par la lettre Γ de l'Alphabet Grec, & de-là nous eſt venu le nom de la *Gamme*.

HYPORCHEMA. Sorte de Cantique ſur lequel on danſoit aux fêtes des Dieux.

HYPO-SYNAPHE eſt, dans la Muſique des Grecs, la disjonction des deux Tétracordes ſéparés par l'interpoſition d'un troiſieme Tétracorde conjoint avec chacun des deux; en ſorte que les cordes homologues de deux Tétracordes disjoints par *Hypo-Synaphe*, ont entr'elles cinq Tons ou une Septieme mineure d'Intervalle. Tels ſont les deux Tétracordes *Hypaton & Synnéménon*.

I.

IALÈME. Sorte de Chant funebre jadis en uſage parmi les Grecs, comme le *Linos* chez le même Peuple, & le *Manéros* chez les Egyptiens. (V. CHANSON.)

IAMBIQUE, *adj.* Il y avoit dans la Muſique des Anciens deux ſortes de vers *Iambiques*, dont on ne faiſoit que réciter les uns au ſon des Inſtrumens, au lieu que les autres ſe chantoient. On ne comprend pas bien quel effet devoit produire l'Accompagnement des Inſtrumens ſur une ſimple récitation, & tout ce qu'on en peut conclure raiſonnablement, c'eſt que la plus ſimple maniere de prononcer la Poéſie Grecque, ou du moins l'*Iambique*, ſe faiſoit par des Sons appréciables, harmoniques, & tenoit encore beaucoup de l'intonation du Chant.

IASTIEN. Nom donné par Ariſtoxène & Alypius au Mode que les autres Auteurs appellent plus com-

munément *Ionien*. (Voyez MODE.)

JEU, *ſ. m.* L'action de jouer d'un Inſtrument. (Voyez JOUER.) On dit *Plein-Jeu*, *Demi-Jeu*, ſelon la maniere plus forte ou plus douce de tirer les Sons de l'Inſtrument.

IMITATION, *ſ. f.* La Muſique dramatique ou théâtrale concourt à l'*Imitation*, ainſi que la Poéſie & la Peinture : c'eſt à ce principe commun que ſe rapportent tous les Beaux-Arts, comme l'a montré M. le Batteux. Mais cette *Imitation* n'a pas pour tous la même étendue. Tout ce que l'imagination peut ſe repréſenter eſt du reſſort de la Poéſie. La Peinture, qui n'offre point ſes tableaux à l'imagination, mais au ſens & à un ſeul ſens, ne peint que les objets ſoumis à la vue. La Muſique ſembleroit avoir les mêmes bornes par rapport à l'ouïe ; cependant elle peint tout, même les objets qui ne ſont que viſibles : par un preſtige preſque inconcevable, elle ſemble mettre l'œil dans l'oreille, & la plus grande merveille d'un Art qui n'agit que par le mouvement, eſt d'en pouvoir former juſqu'à l'image du repos. La nuit, le ſommeil, la ſolitude & le ſilence entrent dans le

nombre des grands tableaux de la Muſique. On ſait que le bruit peut produire l'effet du ſilence, & le ſilence l'effet du bruit ; comme quand on s'endort à une lecture égale & monotone & qu'on s'éveille à l'inſtant qu'elle ceſſe. Mais la Muſique agit plus intimement ſur nous en excitant, par un ſens, des affections ſemblables à celles qu'on peut exciter par un autre ; &, comme le rapport ne peut être ſenſible que l'impreſſion ne ſoit forte, la Peinture dénuée de cette force ne peut rendre à la Muſique les *Imitations* que celle-ci tire d'elle. Que toute la Nature ſoit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, & l'art du Muſicien conſiſte à ſubſtituer à l'image inſenſible de l'objet celle des mouvemens que ſa préſence excite dans le cœur du Contemplateur. Non-ſeulement il agitera la Mer, animera la flamme d'un incendie, fera couler les ruiſſeaux, tomber la pluie & groſſir les torrens ; mais il peindra l'horreur d'un déſert affreux, rembrunira les murs d'une priſon ſouterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille & ſerein, & répandra de l'Orcheſtre une fraîcheur nouvelle ſur les bocages. Il ne

repréſentera pas directement ces choſes; mais il excitera dans l'ame les mêmes mouvemens qu'on éprouve en les voyant.

J'ai dit au mot *Harmonie* qu'on ne tire d'elle aucun principe qui mene à l'*Imitation* muſicale, puiſqu'il n'y a aucun rapport entre des Accords & les objets qu'on veut peindre, ou les paſſions qu'on veut exprimer. Je ferai voir au mot MÉLODIE quel eſt ce principe que l'Harmonie ne fournit pas, & quels traits donnés par la Nature ſont employés par la Muſique pour repréſenter ces objets & ces paſſions.

IMITATION, dans ſon ſens technique, eſt l'emploi d'un même Chant ou d'un Chant ſemblable, dans pluſieurs Parties qui ſe font entendre l'une après l'autre, à l'Uniſſon, à la Quinte, à la Quarte, à la Tierce, ou à quelqu'autre Intervalle que ce ſoit. L'*Imitation* eſt toujours bien priſe, même en changeant pluſieurs Notes; pourvu que ce même Chant ſe reconnoiſſe toujours & qu'on ne s'écarte point des loix d'une bonne Modulation. Souvent pour rendre l'*Imitation* plus ſenſible, on la fait pré-

céder de ſilences ou de Notes longues qui ſemblent laiſſer éteindre le Chant au moment que l'*Imitation* le ranime. On traite l'*Imitation* comme on veut ; on l'abandonne, on la reprend, on en commence une autre à volonté ; en un mot, les regles en ſont auſſi relâchées, que celles de la Fugue ſont ſéveres : c'eſt pourquoi les grands Maîtres la dédaignent, & toute *Imitation* trop affectée décele preſque toujours un Ecolier en compoſition.

IMPARFAIT, *adj.* Ce mot a pluſieurs ſens en Muſique. Un Accord *Imparfait* eſt, par oppoſition à l'Accord parfait, celui qui porte une Sixte ou une Diſſonance ; &, par oppoſition à l'Accord plein, c'eſt celui qui n'a pas tous les Sons qui lui conviennent, & qui doivent le rendre complet. (Voyez ACCORD.)

Le Tems ou Mode *Imparfait* étoit, dans nos anciennes Muſique, celui de la diviſion double. (Voyez MODE.)

Une Cadence *Imparfaite* eſt celle qu'on appelle autrement Cadence irréguliere. (Voyez CADENCE.)

Une Conſonnance *Imparfaite* eſt celle qui peut être majeure ou mineure,

comme la Tierce ou la Sixte. (Voyez CONSONNANCE.)

On appelle, dans le Plain-Chant, *Modes Imparfaits* ceux qui ſont défectueux en haut ou en bas, & reſtent en deçà d'un des deux termes qu'ils doivent atteindre.

IMPROVISER, *v. n.* C'eſt faire & chanter impromptu des Chanſons, Airs & paroles, qu'on accompagne communément d'une Guitare ou autre pareil Inſtrument. Il n'y a rien de plus commun en Italie, que de voir deux Maſques ſe rencontrer, ſe défier, s'attaquer, ſe ripoſter ainſi par des couplets ſur le même Air, avec une vivacité de Dialogue, de Chant, d'Accompagnement dont il faut avoir été témoin pour la comprendre.

Le mot *Improviſar* eſt purement Italien: mais comme il ſe rapporte à la Muſique, j'ai été contraint de le franciſer pour faire entendre ce qu'il ſignifie.

INCOMPOSÉ, *adj.* Un Intervalle *Incompoſé* eſt celui qui ne peut ſe réſoudre en Intervalles plus petits, & n'a point d'autre élément que lui-même; tel, par exemple, que le Dièſe Enhar-

monique, le Comma, même le ſemi-Ton.

Chez les Grecs, les Intervalles *Incompoſés* étoient différens dans les trois Genres, ſelon la maniere d'accorder les Tétracordes. Dans le Diatonique le ſemi-Ton, & chacun des deux Tons qui le ſuivent étoient des Intervalles *Incompoſés*. La Tierce mineure qui ſe trouve entre la troiſieme & la quatrieme corde dans le Genre Chromatique, & la Tierce majeure qui ſe trouve entre les mêmes cordes dans le Genre Enharmonique, étoient auſſi des Intervalles *Incompoſés*. En ce ſens, il n'y a dans le ſyſtême moderne qu'un ſeul Intervalle *Incompoſé*; ſavoir, le ſemi-Ton. (Voyez SEMI-TON.)

INHARMONIQUE, *adj. Relation Inharmonique*, eſt, ſelon M. Savérien, un terme de Muſique; & il renvoie, pour l'expliquer, au mot *Relation*, auquel il n'en parle pas. Ce terme de Muſique ne m'eſt point connu.

INSTRUMENT, *ſ. m.* Terme générique ſous lequel on comprend tous les corps artificiels qui peuvent rendre & varier les Sons, à l'imitation de la Voix. Tous les corps capables d'agiter l'air

l'air par quelque choc, & d'exciter enſuite, par leurs vibrations, dans cet air agité, des ondulations aſſez fréquentes, peuvent donner du Son ; & tous les corps capables d'accélérer ou retarder ces ondulations peuvent varier les Sons. (Voyez SON.)

Il y a trois manieres de rendre des Sons ſur des *Inſtrumens* ; ſavoir, par les vibrations des cordes, par celles de certains corps élaſtiques, & par la colliſion de l'air enfermé dans des tuyaux. J'ai parlé, au mot *Muſique*, de l'invention de ces *Inſtrumens*.

Ils ſe diviſent généralement en *Inſtrumens* à corde, Inſtrumens à vent, *Inſtrumens* de percuſſion. Les *Inſtrumens* à corde, chez les Anciens, étoient en grand nombre ; les plus connus ſont les ſuivans : *Lyra*, *Pſalterium*, *Trigonium*, *Sambuca*, *Cithara*, *Peclis*, *Magas*, *Barbiton*, *Teſtudo*, *Epigonium*, *Simmicium*, *Epandoron*, &c. On touchoit tous ces *Inſtrumens* avec les doigts ou avec le Plectrum, eſpece d'archet.

Pour leurs principaux *Inſtrumens* à vent, ils avoient ceux appellés, *Tibia*, *Fiſtula*, *Tuba*, *Cornu*, *Lituus*, &c.

Les *Inſtrumens* de percuſſion étoient ceux qu'ils nommoient *Tympanum*,

Cymbalum, *Crepitaculum*, *Tintinnabulum*, *Crotalum*, &c. Mais pluſieurs de ceux-ci ne varioient point les Sons.

On ne trouvera point ici des articles pour ces *Inſtrumens*, ni pour ceux de la Muſique moderne, dont le nombre eſt exceſſif. La Partie Inſtrumentale, dont un autre s'étoit chargé, n'étant pas d'abord entrée dans le Plan de mon travail pour l'Encyclopédie, m'a rebuté, par l'étendue des connoiſſances qu'elle exige, de la remettre dans celui-ci.

INSTRUMENTAL. Qui appartient au jeu des Inſtrumens. *Tour de Chant* Inſtrumental; *Muſique* Inſtrumentale.

INTENSE, *adj.* Les Sons *Intenſes* ſont ceux qui ont le plus de force, qui s'entendent de plus loin : ce ſont auſſi ceux qui, étant rendus par des cordes fort tendues, vibrent par-là même plus fortement. Ce mot eſt Latin, ainſi que celui de *Remiſſe* qui lui eſt oppoſé: mais dans les écrits de Muſique théorique on eſt obligé de franciſer l'un & l'autre.

INTERCIDENCE, *ſ. f.* Terme de Plain-Chant. (Voyez DIAPTOSE.)

INTERMEDE, *ſ. m.* Piece de Muſique & de Danſe qu'on inſere à l'O-

péra, & quelquefois à la Comédie, entre les Actes d'une grande Piece, pour égayer & repoſer, en quelque ſorte, l'eſprit du Spectateur attriſté par le tragique & tendu ſur les grands intérêts.

Il y a des *Intermedes* qui ſont de véritables Drames comiques ou burleſques, leſquels coupant ainſi l'intérêt par un intérêt tout différent, balottent & tiraillent, pour ainſi dire, l'attention du Spectateur en ſens contraire, & d'une maniere très-oppoſée au bon goût & à la raiſon. Comme la Danſe, en Italie, n'entre point & ne doit point entrer dans la conſtitution du Drame Lyrique, on eſt forcé, pour l'admettre ſur le Théâtre, de l'employer hors d'œuvre & détachée de la Piece. Ce n'eſt pas cela que je blâme; au contraire, je penſe qu'il convient d'effacer, par un Ballet agréable, les impreſſions triſtes laiſſées par la repréſentation d'un grand Opéra, & j'approuve fort que ce Ballet faſſe un ſujet particulier qui n'appartienne point à la Piece: mais ce que je n'approuve pas, c'eſt qu'on coupe les Actes par de ſemblables Ballets qui, diviſant ainſi l'action & détruiſant l'in-

térêt, ſont, pour ainſi dire, de chaque Acte une Piece nouvelle.

INTERVALLE, *ſ. m.* Différence d'un Son à un autre entre le grave & l'aigu; c'eſt tout l'eſpace que l'un des deux auroit à parcourir pour arriver à l'Uniſſon de l'autre. La différence qu'il y a de l'*Intervalle* à l'*Etendue*, eſt que l'*Intervalle* eſt conſidéré comme indiviſé, & l'Etendue comme diviſée. Dans l'*Intervalle*, on ne conſidere que les deux termes; dans l'Etendue, on en ſuppoſe d'intermédiaires, l'Etendue forme un ſyſtême; mais l'*Intervalle* peut être incompoſé.

A prendre ce mot dans ſon ſens le plus général, il eſt évident qu'il y a une infinité d'*Intervalles*: mais comme en Muſique on borne le nombre des Sons à ceux qui compoſent un certain ſyſtême, on borne auſſi par-là le nombre des *Intervalles* à ceux que ces Sons peuvent former entr'eux. De ſorte qu'en combinant deux à deux tous les Sons d'un ſyſtême quelconque, on aura tous les *Intervalles* poſſibles dans ce même ſyſtême; ſur quoi il reſtera à réduire ſous la même eſpece tous ceux qui ſe trouveront égaux.

Les Anciens diviſoient les *Intervalles* de leur Muſique en *Intervalles* ſimples ou incompoſés, qu'ils appelloient *Diaſtèmes*, & en *Intervalles* compoſés, qu'ils appelloient *Syſtêmes*. (Voyez ces mots.) Les *Intervalles*, dit Ariſtoxène, different entr'eux en cinq manieres. 1°. En étendue; un grand *Intervalle* differe ainſi d'un plus petit. 2°. En réſonnance ou en Accord; c'eſt ainſi qu'un *Intervalle* conſonnant differe d'un diſſonant. 3°. En quantité; comme un *Intervalle* ſimple differe d'un *Intervalle* compoſé. 4°. En Genre; c'eſt ainſi que les *Intervalles* Diatoniques, Chromatiques Enharmoniques different entr'eux. 5°. En nature de rapport; comme l'*Intervalle* dont la raiſon peut s'exprimer en nombres, differe d'un *Intervalle* irrationnel. Diſons quelques mots de toutes ces différences.

I. Le moindre de tous les *Intervalles*, ſelon Bacchius & Gaudence, eſt le Dièſe Enharmonique. Le plus grand, à le prendre à l'extrémité grave du Mode Hypo-Dorien, juſqu'à l'extrémité aiguë de l'Hypo-mixo-Lydien, ſeroit de trois Octaves completes; mais comme il y a une Quinte à retrancher, ou même une Sixte, ſelon un

paſſage d'Adraſte, cité par Meibomius, reſte la Quarte par-deſſus le Dis-Diapaſon; c'eſt-à-dire, la Dix-huitieme, pour le plus grand *Intervalle* du Diagramme des Grecs.

II. Les Grecs diviſoient comme nous les *Intervalles* en Conſonnans & Diſſonans: mais leurs diviſions n'étoient pas les mêmes que les nôtres. (Voy. CONSONNANCE.) Ils ſubdiviſoient encore les *Intervalles* conſonnans en deux eſpeces, ſans y compter l'Uniſſon, qu'ils appelloient *Homophonie*, ou parité de Sons, & dont l'*Intervalle* eſt nul. La premiere eſpece étoit l'*Antiphonie*, ou oppoſition des Sons, qui ſe faiſoit à l'Octave ou à la double octave, & qui n'étoit proprement qu'une Réplique du même Son; mais pourtant avec oppoſition du grave à l'aigu. La ſeconde eſpece étoit la *Paraphonie*, ou diſtinction de Sons ſous laquelle on comprenoit toute Conſonnance autre que l'Octave & ſes Répliques; tous les *Intervalles*, dit Théon de Smyrne, qui ne ſont ni Diſſonans, ni Uniſſon.

III. Quand les Grecs parlent de leurs Diaſtèmes ou *Intervalles* ſimples, il ne faut pas prendre ce terme à toute

rigueur : car le Diéſis même n'étoit pas, ſelon eux, exempt de compoſition ; mais il faut toujours le rapporter au Genre auquel l'*Intervalle* s'applique. Par exemple, le ſemi-Ton eſt un *Intervalle* ſimple dans le Genre Chromatique & dans le Diatonique, compoſé dans l'Enharmonique. Le *Ton* eſt compoſé dans le Chromatique, & ſimple dans le Diatonique ; & le Diton même, ou la Tierce majeure, qui eſt un *Intervalle* compoſé dans le Diatonique, eſt incompoſé dans l'Enharmonique. Ainſi, ce qui eſt ſyſtême dans un Genre, peut être Diaſtème dans un autre, & réciproquement.

IV. Sur les Genres, diviſez ſucceſſivement le même Tétracorde, ſelon le Genre Diatonique, ſelon le Chromatique, & ſelon l'Enharmonique, vous aurez trois Accords différens, leſquels, comparés entr'eux, au lieu de trois *Intervalles*, vous en donneront neuf, outre les combinaiſons & compoſitions qu'on en peut faire, & les différences de tous ces *Intervalles* qui en produiront des multitudes d'autres. Si vous comparez, par exemple, le premier *Intervalle* de chaque Tétracorde dans l'Enharmonique &

dans le Chromatique mol d'Ariſtoxène, vous aurez d'un côté un quart ou $\frac{3}{12}$ de Ton, de l'autre un tiérs ou $\frac{4}{12}$, & les deux cordes aiguës feront entr'elles un *Intervalle* qui ſera la différence des deux précédens, ou la douzieme partie d'un Ton.

V. Paſſant maintenant aux rapports, cet Article me mene à une petite digreſſion.

Les Ariſtoxéniens prétendoient avoir bien ſimplifié la Muſique par leurs diviſions égales des *Intervalles*, & ſe moquoient fort de tous les calculs de Pythagore. Il me ſemble cependant que cette prétendue ſimplicité n'étoit gueres que dans les mots, & que ſi les Pythagoriciens avoient un peu mieux entendu leur Maître & la Muſique, ils auroient bientôt fermé la bouche à leurs adverſaires.

Pythagore n'avoit pas imaginé le rapport des Sons qu'il calcula le premier. Guidé par l'expérience, il ne fit que prendre note de ſes obſervations. Ariſtoxène, incommodé de tous ces calculs, bâtit dans ſa tête un ſyſtême tout différent; & comme s'il eût pu changer la Nature à ſon gré, pour avoir ſimplifié les mots, il

crut avoir ſimplifié les choſes, au lieu qu'il fit réellement le contraire.

Comme les rapports des Conſonnances étoient ſimples & faciles à exprimer, ces deux Philoſophes étoient d'accord là-deſſus : ils l'étoient même ſur les premieres Diſſonances ; car ils convenoient également que le *Ton* étoit la différence de la Quarte à la Quinte ; mais comment déterminer déjà cette différence autrement que par le calcul ? Ariſtoxène partoit pourtant de-là pour n'en point vouloir, & ſur ce *Ton*, dont il ſe vantoit d'ignorer le rapport, il bâtiſſoit toute ſa doctrine muſicale. Qu'y avoit-il de plus aiſé que de lui montrer la fauſſeté de ſes opérations & la juſteſſe de celles de Pythagore ? Mais, auroit-il dit, je prends toujours des doubles, ou des moitiés, ou des tiers ; cela eſt plus ſimple & plutôt fait que vos Comma, vos Limma, vos Apotomes. Je l'avoue, eût répondu Pythagore ; mais, dites-moi, je vous prie, comment vous les prenez, ces doubles, ces moitiés, ces tiers ? L'autre eût répliqué qu'il les entonnoit naturellement, ou qu'il les prenoit ſur ſon Monocorde. Eh bien ! eût dit Pythagore, entonnez-moi juſte le quart d'un Ton. Si l'autre eût été

aſſez charlatan pour le faire, Pythagore eût ajouté : mais eſt-il bien diviſé votre Monocorde ? Montrez-moi, je vous prie, de quelle méthode vous vous êtes ſervi pour y prendre le quart ou le tiers d'un Ton ? Je ne ſaurois voir, en pareil cas, ce qu'Ariſtoxène eût pu répondre. Car, de dire que l'Inſtrument avoit été accordé ſur la Voix, outre que ç'eût été tomber dans le cercle, cela ne pouvoit convenir aux Ariſtoxéniens, puiſqu'ils avouoient tous avec leur Chef qu'il falloit exercer long-tems la Voix ſur un Inſtrument de la derniere juſteſſe, pour venir à bout de bien entonner les *Intervalles* du Chromatique mol & du Genre Enharmonique.

Or, puiſqu'il faut des calculs non moins compoſés & même des opérations géométriques plus difficiles pour meſurer les tiers & les quarts de Ton d'Ariſtoxène, que pour aſſigner les rapports de Pythagore, c'eſt avec raiſon que Nicomaque, Boëce & pluſieurs autres Théoriciens préféroient les rapports juſtes & harmoniques de leur Maître aux diviſions du ſyſtême Ariſtoxénien, qui n'étoient pas plus ſimples, & qui ne donnoient aucun *Intervalle* dans la juſteſſe de ſa génération.

Il faut remarquer que ces raiſonnemens qui convenoient à la Muſique des Grecs ne conviendroient pas également à la nôtre, parce que tous les Sons de notre ſyſtême s'accordent par des Conſonnances; ce qui ne pouvoit ſe faire dans le leur que pour le ſeul Genre Diatonique.

Il s'enſuit de tout ceci, qu'Ariſtoxène diſtinguoit avec raiſon les *Intervalles* en rationnels & irrationnels; puiſque, bien qu'ils fuſſent tous rationnels dans le ſyſtême de Pythagore, la plupart des Diſſonances étoient irrationnelles dans le ſien.

Dans la Muſique moderne on conſidere auſſi les *Intervalles* de pluſieurs manieres; ſavoir, ou généralement comme l'eſpace ou la diſtance quelconque de deux Sons donnés, ou ſeulement comme celle de ces diſtances qui peuvent ſe noter, ou enfin comme celles qui ſe marquent ſur des Degrés différens. Selon le premier ſens, toute raiſon numérique, comme eſt le Comma, ou ſourde, comme eſt le Dièſe d'Ariſtoxène, peut exprimer un *Intervalle*. Le ſecond ſens s'applique aux ſeuls *Intervalles* reçus dans le ſyſtême

de notre Muſique, dont le moindre eſt le ſemi-Ton mineur, exprimé ſur le même Degré par un Dièſe ou par un Bémol. (Voyez SEMI-TON.) La troiſieme acception ſuppoſe quelque différence de poſition; c'eſt-à-dire, un ou pluſieurs Degrés entre les deux Sons qui forment l'*Intervalle*. C'eſt à cette derniere acception que le mot eſt fixé dans la pratique : de ſorte que deux *Intervalles* égaux, tels que ſont la fauſſe Quinte & le Triton, portent pourtant des noms différens, ſi l'un a plus de Degrés que l'autre.

Nous diviſons, comme faiſoient les Anciens, les *Intervalles* en Conſonnans & Diſſonans. Les Conſonnances ſont parfaites ou imparfaites. (Voyez CONSONNANCE.) Les Diſſonances ſont telles par leur nature, ou le deviennent par accident. Il n'y a que deux *Intervalles* diſſonans par leur nature; ſavoir, la ſeconde & la ſeptieme en y comprenant leurs Octaves ou Répliques : encore ces deux peuvent-ils ſe réduire à un ſeul ; mais toutes les Conſonnances peuvent devenir diſſonantes par accident. (Voyez DISSONANCE.)

De plus, tout *Intervalle* eſt ſimple

ou redoublé. L'*Intervalle* ſimple eſt celui qui eſt contenu dans les bornes de l'Octave. Tout *Intervalle* qui excede cette étendue eſt redoublé ; c'eſt-à-dire, compoſé d'une ou pluſieurs Octaves & de l'*Intervalle* ſimple dont il eſt la Réplique.

Les *Intervalles* ſimples ſe diviſent encore en directs & renverſés. Prenez pour direct un *Intervalle* ſimple quelconque, ſon complément à l'Octave eſt toujours renverſé de celui-là, & réciproquement.

Il n'y a que ſix eſpeces d'*Intervalles* ſimples, dont trois ſont complémens des trois autres à l'Octave, & par conſéquent auſſi leurs renverſés. Si vous prenez d'abord les moindres *Intervalles*, vous aurez pour directe, la Seconde, la Tierce & la Quarte ; pour renverſés, la Septieme, la Sixte & la Quinte. Que ceux-ci ſoient directs, les autres ſeront renverſés : tout eſt réciproque.

Pour trouver le nom d'un *Intervalle* quelconque, il ne faut qu'ajouter l'unité au nombre des Degrés qu'il contient. Ainſi l'*Intervalle* d'un Degré donnera la Seconde ; de deux, la Tierce ;

de trois, la Quarte; de ſept l'Octave; de neuf, la Dixieme, &c. Mais ce n'eſt pas aſſez pour bien déterminer un *Intervalle*: car ſous le même nom il peut être majeur ou mineur, juſte ou faux, diminué ou ſuperflu.

Les Conſonnances imparfaites, & les deux Diſſonances naturelles peuvent être majeures ou mineures; ce qui, ſans changer le Degré, fait dans l'*Intervalle* la différence d'un ſemi-Ton. Que ſi d'un *Intervalle* mineur on ôte encore un ſemi-Ton, cet *Intervalle* devient diminué. Si l'on augmente d'un ſemi-Ton un *Intervalle* majeur, il devient ſuperflu.

Les Conſonnances parfaites ſont invariables par leur nature. Quand leur *Intervalle* eſt ce qu'il doit être, elles s'appellent *Juſtes*. Que ſi l'on altere cet *Intervalle* d'un ſemi-Ton, la Conſonnance s'appelle *Fauſſe* & devient Diſſonance *ſuperflue*, ſi le ſemi-Ton eſt ajouté; *diminuée*, s'il eſt retranché. On donne mal-à-propos le nom de fauſſe-Quinte à la Quinte diminuée; c'eſt prendre le Genre pour l'eſpece: la Quinte ſuperflue eſt tout auſſi fauſſe que la diminuée, & l'eſt même davantage à tous égards.

On trouvera, (*Planche* C. *Fig.* II.) une Table de tous les *Intervalles* ſimples praticables dans la Muſique, avec leurs noms, leurs Degrés, leurs valeurs & leurs rapports.

Il faut remarquer ſur cette Table que l'*Intervalle* appellé par les Harmoniſtes *Septieme ſuperflue*, n'eſt qu'une Septieme majeure avec un Accompagnement particulier ; la véritable Septieme ſuperflue, telle qu'elle eſt marquée dans la Table, n'ayant pas lieu dans l'Harmonie, ou n'y ayant lieu que ſucceſſivement, comme tranſition Enharmonique, jamais rigoureuſement dans le même Accord.

On obſervera auſſi que la plupart de ces rapports peuvent ſe déterminer de pluſieurs manieres ; j'ai préféré la plus ſimple, & celle qui donne les moindres nombres.

Pour compoſer ou redoubler un de ces *Intervalles* ſimples, il ſuffit d'y ajouter l'Octave autant de fois que l'on veut ; & pour avoir le nom de ce nouvel *Intervalle*, il faut au nom de l'*Intervalle* ſimple ajouter autant de fois ſept qu'il contient d'Octaves. Réciproquement, pour connoître le ſimple d'un

Intervalle redoublé dont on a le nom, il ne faut qu'en rejetter ſept autant de fois qu'on le peut ; le reſte donnera le nom de l'*Intervalle* ſimple qui l'a produit. Voulez-vous une Quinte redoublée ; c'eſt-à-dire, l'Octave de la Quinte, ou la Quinte de l'Octave ? A 5 ajoutez 7, vous aurez 12. La Quinte redoublée eſt donc une Douzieme. Pour trouver le ſimple d'une Douzieme, rejettez 7 du nombre 12 autant de fois que vous le pourrez, le reſte 5 vous indique une Quinte. A l'égard du rapport, il ne faut que doubler le conſéquent, ou prendre la moitié de l'antécédent de la raiſon ſimple autant de fois qu'on ajoute d'Octaves, & l'on aura la raiſon de l'*Intervalle* redoublé. Ainſi 2, 3, étant la raiſon de la Quinte, 1, 3, ou 2, 6, ſera celle de la Douzieme, &c. Sur quoi l'on obſervera qu'en terme de Muſique, compoſer ou redoubler un *Intervalle*, ce n'eſt pas l'ajouter à lui-même, c'eſt y ajouter une Octave ; le tripler, c'eſt en ajouter deux, &c.

Je dois avertir ici que tous les *Intervalles* exprimés dans ce Dictionnaire par les noms des Notes, doivent toujours ſe compter du grave à l'aigu ; en

ſorte que cet *Intervalle*, *ut ſi*, n'eſt pas une Seconde, mais une Septieme; & *ſi ut*, n'eſt pas une Septieme, mais une Seconde.

INTONATION, *ſ. f.* Action d'entonner. (Voyez ENTONNER.) L'*Intonation* peut être juſte ou fauſſe, trop haute ou trop baſſe, trop forte ou trop foible, & alors le mot *Intonation*, accompagné d'une épithete, s'entend de la maniere d'entonner.

INVERSE. (Voyez RENVERSÉ.)

IONIEN ou IONIQUE, *adj.* Le Mode *Ionien* étoit, en comptant du grave à l'aigu, le ſecond des cinq Modes moyens de la Muſique des Grecs. Ce Mode s'appelloit auſſi *Iaſtien*, & Euclide l'appelle encore *Phrygien grave*. (Voyez MODE.)

JOUER des Inſtrumens, c'eſt exécuter ſur ces Inſtrumens des Airs de Muſique, ſur-tout ceux qui leur ſont propres, ou les Chants notés pour eux. On dit, *jouer du Violon*, *de la Baſſe*, *du Hautbois*, *de la Flûte*; *toucher le Clavecin*, *l'Orgue*; *ſonner de la Trompette*; *donner du Cor*, *pincer la Guitare*, &c. Mais l'affectation de ces termes propres tient de la pédan-

terie. Le mot *Jouer* devient générique & gagne insensiblement pour toutes sortes d'Instrumens.

JOUR. *Corde à jour.* (Voyez VIDE.)

IRREGULIER, *adj.* On appelle dans le Plain-Chant Modes *Irréguliers* ceux dont l'étendue est trop grande, ou qui ont quelqu'autre irrégularité.

On nommoit autrefois Cadence *Irréguliere* celle qui ne tomboit pas sur une des cordes essentielles du Ton; mais M. Rameau a donné ce nom à une Cadence particuliere dans laquelle la Basse fondamentale monte de Quinte ou descend de Quarte après un Accord de Sixte-ajoutée. (Voyez CADENCE.)

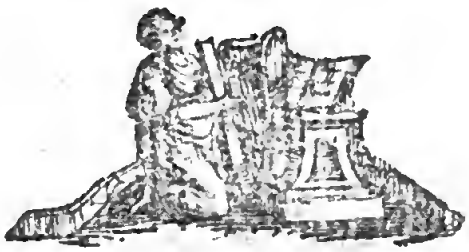
ISON. Chant en *Ison.* (V. CHANT.)

JULE. *s. f.* Nom d'une sorte d'Hymne ou Chanson parmi les Grecs, en l'honneur de Cérès ou de Proserpine. (Voy. CHANSON.)

JUSTE, *adj.* Cette épithete se donne généralement aux Intervalles dont les Sons sont exactement dans le rapport qu'ils doivent avoir, & aux Voix qui entonnent toujours ces Intervalles dans leur justesse: mais elles s'appliquent spécialement aux Consonnances parfai-

tes. Les imparfaites peuvent être majeures ou mineures, les parfaites ne ſont que juſtes : dès qu'on les altere d'un ſemi-Ton elles deviennent fauſſes, & par conſéquent Diſſonances. (Voyez INTERVALLE.)

JUSTE eſt auſſi quelquefois adverbe. *Chanter* juſte, *Jouer* juſte.



L.

LA. Nom de la ſixieme Note de notre Gamme, inventée par Guy Arétin. (Voyez GAMME, SOLFIER.)

LARGE, *adj.* Nom d'une ſorte de Note dans nos vieilles Muſiques; de laquelle on augmentoit la valeur en tirant pluſieurs traits non-ſeulement par les côtés, mais par le milieu de la Note; ce que Muris blâme avec force comme une horrible innovation.

LARGHETTO. (Voyez LARGO.)

LARGO, *adv.* Ce mot écrit à la tête d'un Air indique un mouvement plus lent que l'*Adagio*, & le dernier de tous en lenteur. Il marque qu'il faut filer de longs Sons, étendre les Tems & la Meſure, *&c.*

Le diminutif *Larghetto* annonce un mouvement un peu moins lent que le *Largo*, plus que l'*Andante*, & très-approchant de l'*Andantino*.

LÉGEREMENT, *adv.* Ce mot indique un mouvement encore plus vif que le *Gai*, un mouvement moyen entre

le gai & le vîte. Il répond à-peu-près à l'Italien *Vivace*.

LEMME, *ſ. m.* Silence ou Pauſe d'un Tems bref dans le Rhythme Catalectique. (Voyez RHYTHME.)

LENTEMENT, *adv.* Ce mot répond à l'Italien *Largo* & marque un mouvement lent. Son ſuperlatif, *très-lentement*, marque le plus tardif de tous les mouvemens.

LEPSIS. Nom Grec d'une des trois parties de l'ancienne Mélopée, appellée auſſi quelquefois *Euthia*, par laquelle le Compoſiteur diſcerne s'il doit placer ſon chant dans le ſyſtême des Sons bas qu'ils appellent *Hypatoïdes*; dans celui des Sons aigus, qu'ils appellent *Néthoïdes*, ou dans celui des Sons moyens, qu'ils appellent *Méſoïdes*. (Voy. MELOPÉE.)

LEVÉ, *adj. pris ſubſtantivement*. C'eſt le Tems de la Meſure où on leve la main ou le pied; c'eſt un Tems qui ſuit & précede le frappé; c'eſt par conſéquent toujours un Tems foible. Les Tems levés ſont, à deux Tems, le ſecond; à trois, le troiſieme; à quatre, le ſecond & le quatrieme. (V. ARSIS.)

LIAISON, *ſ. f.* Il y a *Liaiſon* d'Harmonie & *Liaiſon* de Chant.

La *Liaiſon* a lieu dans l'Harmonie ; lorſque cette Harmonie procede par un tel progrès de Sons fondamentaux, que quelques-uns des Sons qui accompagnoient celui qu'on quitte, demeurent & accompagnent encore celui où l'on paſſe. Il y a *Liaiſon* dans les Accords de la Tonique & de la Dominante, puiſque le même Son fait la Quinte de la premiere, & l'Octave de la ſeconde : il y a *Liaiſon* dans les Accords de la Tonique & de la ſous-Dominante, attendu que le même Son ſert de Quinte à l'une, & d'Octave à l'autre : enfin, il y a *Liaiſon* dans les Accords diſſonans toutes les fois que la Diſſonance eſt préparée, puiſque cette préparation elle-même n'eſt autre choſe que la *Liaiſon*. (Voyez PRÉPARER.)

La *Liaiſon* dans le Chant a lieu toutes les fois qu'on paſſe deux ou pluſieurs Notes ſous un ſeul coup d'archet ou de goſier, & ſe marque par un trait recourbé dont on couvre les Notes qui doivent être liées enſemble.

Dans le Plain-Chant on appelle *Liaiſon* une ſuite de pluſieurs Notes paſſées ſur la même ſyllabe, parce que ſur le papier elles ſont ordinairement attachées ou liées enſemble.

Quelques-uns nomment auſſi *Liaiſon* ce qu'on nomme plus proprement Syncope. (Voyez SYNCOPE.)

LICENCE, *ſ. f.* Liberté que prend le Compoſiteur & qui ſemble contraire aux regles, quoiqu'elle ſoit dans le principe des regles ; car voilà ce qui diſtingue les *Licences* des fautes. Par exemple, c'eſt une regle en Compoſition de ne point monter de la Tierce mineure ou de la Sixte mineure à l'Octave. Cette regle dérive de la loi de la liaiſon harmonique, & de celle de la préparation. Quand donc on monte de la Tierce mineure ou de la Sixte mineure à l'Octave, enſorte qu'il y ait pourtant liaiſon entre les deux Accords, ou que la Diſſonance y ſoit préparée, on prend une *Licence* ; mais s'il n'y a ni liaiſon ni préparation, l'on fait une faute. De même, c'eſt une regle de ne pas faire deux Quintes juſtes de ſuite entre les mêmes Parties, ſur-tout par mouvement ſemblable ; le principe de cette regle eſt dans la loi de l'unité du Mode. Toutes les fois donc qu'on peut faire ces deux Quintes ſans faire ſentir deux Modes à la fois, il y a *Licence* : mais il n'y a point de faute. Cette explication étoit néceſſaire, parce que

les Muſiciens n'ont aucune idée bien nette de ce mot de *Licence*.

Comme la plupart des regles de l'Harmonie ſont fondées ſur des principes arbitraires & changent par l'uſage & le goût des Compoſiteurs, il arrive de-là que ces regles varient, ſont ſujettes à la Mode, & que ce qui eſt *Licence* en un Tems, ne l'eſt pas dans un autre. Il y a deux ou trois ſiecles qu'il n'étoit pas permis de faire deux Tierces de ſuite, ſur-tout de la même eſpece: maintenant on fait des morceaux entiers tout par Tierces. Nos Anciens ne permettoient pas d'entonner diatoniquement trois Tons conſécutifs. Aujourd'hui nous en entonnons, ſans ſcrupule & ſans peine, autant que la Modulation le permet. Il en eſt de même des fauſſes Relations, de l'Harmonie ſyncopée, & de mille autres accidens de compoſition, qui d'abord furent des fautes, puis des *Licences*, & n'ont plus rien d'irrégulier aujourd'hui.

LICHANOS, *ſ. m.* C'eſt le nom que portoit, parmi les Grecs, la troiſieme corde de chacun de leurs deux premiers Tétracordes, parce que cette troiſieme

ſe

ſe touchoit de l'index, qu'ils appelloient *Lichanos.*

La troiſieme corde à l'aigu du plus bas Tétracorde qui étoit celui des Hypates, s'appelloit autrefois *Lichanos-Hypaton*, quelquefois *Hypaton-Diatonos*, *Enharmonios* ou *Chromatiké*, ſelon le Genre. Celle du ſecond Tétracorde ou du Tétracorde des moyennes, s'appelloit *Lichanos-Méſon*, ou *Méſon-Diatonos*, &c.

LIÉES, *adj.* On appelle *Notes Liées* deux ou pluſieurs Notes qu'on paſſe d'un ſeul coup d'archet ſur le Violon & le Violoncelle, ou d'un ſeul coup de langue ſur la Flûte & le Hautbois; en un mot, toutes les Notes qui ſont ſous une même liaiſon.

LIGATURE, *ſ. f.* C'étoit, dans nos anciennes Muſiques, l'union par un trait de deux ou pluſieurs Notes paſſées, ou diatoniquement, ou par Degrés disjoints ſur une même ſyllabe. La figure de ces Notes, qui étoit quarrée, donnoit beaucoup de facilité pour les lier ainſi; ce qu'on ne ſauroit faire aujourd'hui qu'au moyen du chapeau, à cauſe de la rondeur de nos Notes.

La valeur des Notes qui compo-

ſoient la *Ligature* varioit beaucoup ſelon qu'elles montoient ou deſcendoient, ſelon qu'elles étoient différemment liées, ſelon qu'elles étoient à queue ou ſans queue, ſelon que ces queues étoient placées à droite ou à gauche, aſcendantes ou deſcendantes; enfin, ſelon un nombre infini de regles ſi parfaitement oubliées à préſent, qu'il n'y a peut-être pas en Europe un ſeul Muſicien qui ſoit en état de déchiffrer des Muſiques de quelque antiquité.

LIGNE, *ſ. f.* Les *Lignes* de Muſique ſont ces traits horiſontaux & paralleles qui compoſent la Portée, & ſur leſquels, ou dans les eſpaces qui les ſéparent, on place les Notes ſelon leurs Degrés. La Portée du Plain-Chant n'eſt que de quatre *Lignes*, celle de la Muſique a cinq *Lignes* ſtables & continues, outre les *Lignes* poſtiches qu'on ajoute de tems en tems au-deſſus ou au-deſſous de la Portée pour les Notes qui paſſent ſon étendue.

Les *Lignes*, ſoit dans le Plain-Chant, ſoit dans la Muſique, ſe comptent en commençant par la plus baſſe. Cette plus baſſe eſt la premiere, la

plus haute eſt la quatrieme dans le Plain-Chant, la cinquieme dans la Muſique. (Voyez PORTÉE.)

LIMMA, *ſ. m.* Intervalle de la Muſique Grecque, lequel eſt moindre d'un Comma que le ſemi-Ton majeur, &, retranché d'un Ton majeur, laiſſe pour reſte l'Apotome.

Le rapport du *Limma* eſt de 243 à 256, & ſa génération ſe trouve, en commençant par *ut*, à la cinquieme Quinte *ſi* : car alors la quantité dont ce *ſi* eſt ſurpaſſé par l'*ut* voiſin, eſt préciſément dans le rapport que je viens d'établir.

Philolaüs & tous les Pythagoriciens faiſoient du *Limma* un Intervalle Diatonique, qui répondoit à notre ſemi-Ton majeur. Car, mettant deux Tons majeurs conſécutifs, il ne leur reſtoit que cet Intervalle pour achever la Quarte juſte ou le Tétracorde : en ſorte que, ſelon eux, l'Intervalle du *mi* au *fa*, eût été moindre que celui du *fa* à ſon Dièſe. Notre Echelle Chromatique donne tout le contraire.

LINOS, *ſ. m.* Sorte de Chant ruſtique chez les anciens Grecs ; ils avoient auſſi un Chant funebre du même nom, qui revient à ce que les

ou [image]. Elle vaut trois Tems parfaits, & s'appelle parfaite elle-même, à cauſe, dit Muris, de ſon rapport numérique avec la Trinité. La *Longue imparfaite* ſe figure comme la parfaite & ne ſe diſtingue que par le Mode : on l'appelle imparfaite, parce qu'elle ne peut marcher ſeule & qu'elle doit toujours être précédée ou ſuivie d'une Breve. La *Longue* double contient deux Tems égaux imparfaits : elle ſe figure comme la *Longue* ſimple, mais avec une double largeur, [image]. Muris cite Ariſtote pour prouver que cette Note n'eſt pas du Plain-Chant.

Aujourd'hui le mot *Longue* eſt le corrélatif du mot *Breve*. (V. BREVE.) Ainſi toute Note qui précede une Breve eſt une *Longue*.

LOURE, *ſ. f.* Sorte de Danſe dont l'Air eſt aſſez lent, & ſe marque ordinairement par la Meſure à $\frac{6}{4}$. Quand chaque Tems porte trois Notes, on pointe la premiere, & l'on fait breve celle du milieu. *Loure* eſt le nom d'un ancien Inſtrument ſemblable à

une Muſette, ſur lequel on jouoit l'Air de la Danſe dont il s'agit.

LOURER, *v. a.* & *n.* C'eſt nourrir les Sons avec douceur & marquer la premiere Note de chaque Tems plus ſenſiblement que la ſeconde, quoique de même valeur.

LUTHIER, *ſ. m.* Ouvrier qui fait des Violons, des Violoncelles, & autres Inſtrumens ſemblables. Ce nom, qui ſignifie *Facteur de Luths.* eſt demeuré par ſynecdoque à cette ſorte d'Ouvriers ; parce qu'autrefois le Luth étoit l'Inſtrument le plus commun & dont il ſe faiſoit le plus.

LUTRIN, *ſ. m.* Pupitre de Chœur ſur lequel on met les Livres de Chant dans les Egliſes Catholiques.

LYCHANOS. (Voyez LICHANOS.)

LYDIEN, *adj.* Nom d'un des Modes de la Muſique des Grecs, lequel occupoit le milieu entre l'Eolien & l'Hyper-Dorien. On l'appelloit auſſi quelquefois Mode Barbare, parce qu'il portoit le nom d'un Peuple Aſiatique.

Euclide diſtingue deux Modes *Lydiens.* Celui-ci proprement dit, & un autre qu'il appelle *Lydien grave*, & qui eſt le même que le Mode Eolien,

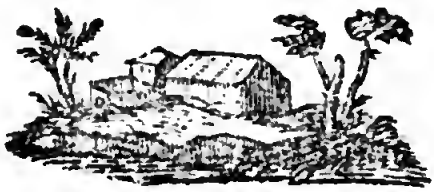
du moins quant à ſa fondamentale. (Voyez MODE.)

Le caractere du Mode *Lydien* étoit animé, piquant, triſte cependant, pathétique & propre à la molleſſe; c'eſt pourquoi Platon le bannit de ſa République. C'eſt ſur ce Mode qu'Orphée apprivoiſoit, dit-on, les bêtes mêmes, & qu'Amphion bâtit les murs de Thebes. Il fut inventé, les uns diſent, par cet Amphion, fils de Jupiter & d'Antiope; d'autres, par Olympe, Myſien, diſciple de Marſias; d'autres, enfin, par Mélampides: & Pindare dit qu'il fut employé pour la premiere fois aux Noces de Niobé.

LYRIQUE, *adj.* Qui appartient à la Lyre. Cette épithete ſe donnoit autrefois à la Poéſie faite pour être chantée & accompagnée de la Lyre ou Cithare par le Chanteur, comme les Odes & autres Chanſons, à la différence de la Poéſie dramatique ou théâtrale, qui s'accompagnoit avec des Flûtes par d'autres que le Chanteur; mais aujourd'hui elle s'applique au contraire à la fade Poéſie de nos Opéra, & par extenſion, à la Muſique dramatique & imitative

du Théâtre. (Voyez IMITATION.)

LYTIERSE. Chanson des Moissonneurs chez les anciens Grecs. (Voyez CHANSON.)



M.

MA. Syllabe avec laquelle quelques Muſiciens ſolfient le *mi* Bémol comme ils ſolfient par *ſi* le *fa* Dièſe. (Voyez SOLFIER.)

MACHICOTAGE, *ſ. m.* C'eſt ainſi qu'on appelle, dans le Plain-Chant, certaines additions & compoſitions de Notes qui rempliſſent, par une marche Diatonique, les Intervalles de Tierces & autres. Le nom de cette maniere de Chant vient de celui des Eccléſiaſtiques appellés *Machicots*, qui l'exécutoient autrefois après les enfans de Chœur.

MADRIGAL. Sorte de Piece de Muſique travaillée & ſavante, qui étoit fort à la mode en Italie au ſeizieme ſiecle, & même au commencement du précédent. Les *Madrigaux* ſe compoſoient ordinairement, pour la vocale, à cinq ou ſix Parties, toutes obligées, à cauſe des Fugues & Deſſeins dont ces Pieces étoient remplies : mais les Organiſtes compoſoient & exécutoient auſſi des *Madrigaux* ſur l'Orgue, &

l'on prétend même que ce fut ſur cet Inſtrument que le *Madrigal* fut inventé. Ce genre de Contre-point, qui étoit aſſujetti à des loix très-rigoureuſes, portoit le nom de *ſtyle Madrigaleſque*. Pluſieurs Auteurs, pour y avoir excellé, ont immortaliſé leurs noms dans les faſtes de l'Art. Tels furent, entr'autres, *Luca Marentio*, *Luigi Preneſtino*, *Pomponio*, *Nenna*, *Tommaſo Pecci*, & ſur-tout le fameux Prince de *Venoſa*, dont les *Madrigaux*, pleins de ſcience & de goût, étoient admirés par tous les Maîtres, & chantés par toutes les Dames.

MAGADISER, *v. n.* C'étoit, dans la Muſique Grecque, chanter à l'Octave, comme faiſoient naturellement les voix de femmes & d'hommes mêlées enſemble; ainſi les Chants *Magadiſés* étoient toujours des Antiphonies. Ce mot vient de *Magas*, Chevalet d'Inſtrument, &, par extenſion, Inſtrument à cordes doubles, montées à l'Octave l'une de l'autre, au moyen d'un Chevalet, comme aujourd'hui nos Clavecins.

MAGASIN. Hôtel de la dépendance de l'Opéra de Paris, où logent les Directeurs & d'autres perſonnes attachées à l'Opéra, & dans lequel eſt un

petit Théâtre appellé auſſi *Magaſin*, ou *Théâtre de Magaſin*, ſur lequel ſe font les premieres répétitions. C'eſt l'*Odéum* de la Muſique Françoiſe. (V. ODEUM.)

MAJEUR, *adj.* Les Intervalles ſuſceptibles de variations ſont appellés *Majeurs*, quand ils ſont auſſi grands qu'ils peuvent l'être ſans devenir faux.

Les Intervalles appellés parfaits, tels que l'Octave, la Quinte & la Quarte, ne varient point & ne ſont que *Juſtes*; ſi-tôt qu'on les altere ils ſont *faux*. Les autres Intervalles peuvent, ſans changer de nom, & ſans ceſſer d'être juſtes, varier d'une certaine différence: quand cette différence peut être ôtée, ils ſont *Majeurs*; *Mineurs*, quand elle peut être ajoutée.

Ces Intervalles variables ſont au nombre de cinq: ſavoir, le ſemi-Ton, le Ton, la Tierce, la Sixte & la Septieme. A l'égard du Ton & du ſemi-Ton, leur différence du *Majeur* au Mineur ne ſauroit s'exprimer en Notes, mais en nombres ſeulement. Le ſemi-Ton *Majeur* eſt l'Intervalle d'une Seconde mineure, comme de *ſi* à *ut*, ou de *mi* à *fa*, & ſon rapport eſt de 15 à 16. Le Ton *Majeur* eſt la diffé-

rence de la Quarte à la Quinte, & ſon rapport eſt de 8 à 9.

Les trois autres Intervalles ; ſavoir, la Tierce, la Sixte, & la Septieme, different toujours d'un ſemi-Ton du *Majeur* au Mineur, & ces différences peuvent ſe noter. Ainſi la Tierce mineure a un Ton & demi, & la Tierce *Majeure* deux Tons.

Il y a quelques autres plus petits Intervalles, comme le Dièſe & le Comma, qu'on diſtingue en Moindres, Mineurs, Moyens, *Majeurs* & Maximes ; mais comme ces Intervalles ne peuvent s'exprimer qu'en nombres, ces diſtinctions ſont inutiles dans la pratique.

Majeur ſe dit auſſi du Mode, lorſque la Tierce de la Tonique eſt *Majeure*, & alors ſouvent le mot *Mode*, ne fait que ſe ſous-entendre. *Préluder en* Majeur, *paſſer du* Majeur *au Mineur*, &c. (Voyez MODE.)

MAIN HARMONIQUE. C'eſt le nom que donna l'Arétin à la Gamme qu'il inventa, pour montrer le rapport de ſes Hexacordes, de ſes ſix lettres & de ſes ſix ſyllabes, avec les cinq Tétracordes des Grecs. Il repréſenta cette Gamme ſous la figure d'une main gau-

che, ſur les doigts de laquelle étoient marqués tous les ſons de la Gamme, tant par les lettres correſpondantes, que par les ſyllabes qu'il y avoit jointes, en paſſant, par la regle des Muances, d'un Tétracorde ou d'un doigt à l'autre, ſelon le lieu où ſe trouvoient les deux ſemi-Tons de l'Octave par le Béquarre ou par le Bémol; c'eſt-à-dire, ſelon que les Tétracordes étoient conjoints ou disjoints. (V. GAMME, MUANCES, SOLFIER.)

MAITRE A CHANTER. Muſicien qui enſeigne à lire la Muſique vocale & à chanter ſur la Note.

Les fonctions du *Maître à Chanter* ſe rapportent à deux objets principaux. Le premier, qui regarde la culture de la voix, eſt d'en tirer tout ce qu'elle peut donner en fait de Chant, ſoit par l'étendue, ſoit par la juſteſſe, ſoit par le timbre, ſoit par la légéreté, ſoit par l'art de renforcer & radoucir les Sons, & d'apprendre à les ménager & modifier avec tout l'art poſſible. (Voy. CHANT, VOIX.)

Le ſecond objet regarde l'étude des ſignes; c'eſt-à-dire, l'art de lire la Note ſur le papier, & l'habitude de la déchiffrer avec tant de facilité, qu'à

l'ouverture du livre on ſoit en état de chanter toute ſorte de Muſique. (Voy. NOTE, SOLFIER.)

Une troiſieme partie des fonctions du *Maître à Chanter* regarde la connoiſſance de la Langue, ſur-tout des Accens, de la quantité & de la meilleure maniere de prononcer; parce que les défauts de la prononciation ſont beaucoup plus ſenſibles dans le Chant que dans la parole, & qu'une Vocale bien faite ne doit être qu'une maniere plus énergique & plus agréable de marquer la Proſodie & les Accens. (Voyez ACCENT.)

MAITRE DE CHAPELLE. (Voyez MAÎTRE DE MUSIQUE.)

MAITRE DE MUSIQUE. Muſicien gagé pour compoſer de la Muſique & la faire exécuter. C'eſt le *Maître de Muſique* qui bat la Meſure & dirige les Muſiciens. Il doit ſavoir la compoſition, quoiqu'il ne compoſe pas toujours la Muſique qu'il fait exécuter. A l'Opéra de Paris, par exemple, l'emploi de battre la Meſure eſt un office particulier; au lieu que la Muſique des Opéra eſt compoſée par quiconque en a le talent & la volonté. En Italie, celui qui a compoſé un

Opéra en dirige toujours l'exécution, non en battant la Meſure, mais au Clavecin. Ainſi l'emploi de *Maître de Muſique* n'a gueres lieu que dans les Egliſes; auſſi ne dit-on point en Italie, *Maître de Muſique*, mais *Maître de Chapelle* : dénomination qui commence à paſſer auſſi en France.

MARCHE, *ſ. f.* Air militaire qui ſe joue par des Inſtrumens de guerre & marque le Mètre & la cadence des Tambours, laquelle eſt proprement la *Marche.*

Chardin dit qu'en Perſe, quand on veut abattre des maiſons, applanir un terrein, ou faire quelqu'autre ouvrage expéditif qui demande une multitude de bras, on aſſemble les habitans de tout un quartier; qu'ils travaillent au ſon des Inſtrumens, & qu'ainſi l'ouvrage ſe fait avec beaucoup plus de zele & de promptitude que ſi les Inſtrumens n'y étoient pas.

Le Maréchal de Saxe a montré, dans ſes *Rêveries*, que l'effet des Tambours ne ſe bornoit pas non plus à un vain bruit ſans utilité, mais que, ſelon que le mouvement en étoit plus vif ou plus lent, ils portoient naturellement le ſoldat à preſſer ou ralentir ſon pas;

on peut dire auſſi que les Airs des *Marches* doivent avoir différens caracteres, ſelon les occaſions où on les emploie ; & c'eſt ce qu'on a dû ſentir juſqu'à certain point, quand on les a diſtingués & diverſifiés ; l'un pour la Générale, l'autre pour la *Marche*, l'autre pour la Charge, &c. Mais il s'en faut bien qu'on ait mis à profit ce principe autant qu'il auroit pu l'être. On s'eſt borné juſqu'ici à compoſer des Airs qui fiſſent bien ſentir le Mètre & la batterie des Tambours. Encore fort ſouvent les Airs des *Marches* rempliſſent-ils aſſez mal cet objet. Les troupes Françoiſes ayant peu d'Inſtrumens militaires pour l'Infanterie, hors les Fifres & les Tambours, ont auſſi fort peu de *Marches*, & la plupart très-mal faites ; mais il y en a d'admirables dans les troupes Allemandes.

Pour exemple de l'accord de l'Air & de la *Marche*, je donnerai (*Pl.* C. *Fig.* 3.) la premiere partie de celle des Mouſquetaires du Roi de France.

Il n'y a dans les troupes que l'Infanterie & la Cavalerie légere qui aient des *Marches*. Les Timbales de la Cavalerie n'ont point de *Marche* réglée ; les Trompettes n'ont qu'un Ton preſque

uniforme, & des Fanfares. (Voyez FANFARE.)

MARCHER, *v. n.* Ce terme s'emploie figurément en Muſique, & ſe dit de la ſucceſſion des Sons ou des Accords qui ſe ſuivent dans certain ordre. *La Baſſe & le Deſſus* marchent *par mouvemens contraires.* Marche *de Baſſe.* Marcher *à contre-tems.*

MARTELLEMENT, *ſ. f.* Sorte d'agrément du Chant François. Lorſque deſcendant diatoniquement d'une Note ſur une autre par un Trill, on appuie avec force le Son de la premiere Note ſur la ſeconde, tombant enſuite ſur cette ſeconde Note par un ſeul coup de goſier, on appelle cela faire un *Martellement.* (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 13.)

MAXIME, *adj.* On appelle Intervalle *Maxime* celui qui eſt plus grand que le Majeur de la même eſpece & qui ne peut ſe noter : car s'il pouvoit ſe noter, il ne s'appelleroit pas *Maxime* mais *ſuperflu.*

Le ſemi-Ton *Maxime* fait la différence du ſemi-Ton mineur au Ton majeur, & ſon rapport eſt de 25 à 27. Il y auroit entre l'*ut* Diéſe & le *re* un ſemi-Ton de cette eſpece, ſi tous les ſemi-Tons n'étoient pas rendus égaux

ou ſuppoſés tels par le Tempérament.

Le Dièſe *Maxime* eſt la différence du Ton mineur au ſemi-Ton *Maxime*, en rapport de 243 à 250.

Enfin le Comma *Maxime* ou Comma de Pythagore, eſt la quantité dont different entr'eux les deux termes les plus voiſins d'une progreſſion par Quintes, & d'une progreſſion par Octaves; c'eſt-à-dire, l'excès de la douzieme Quinte *ſi* Dièſe ſur la ſeptieme Octave *ut*; & cet excès, dans le rapport de 524288 à 531441, eſt la différence que le Tempérament fait évanouir.

MAXIME, *ſ. f.* C'eſt une Note faite en quarré-long horiſontal avec une queue au côté droit, de cette maniere , laquelle vaut huit Meſures à deux Tems; c'eſt-à-dire, deux longues, & quelquefois trois, ſelon le Mode. (Voyez MODE. (Cette ſorte de Note n'eſt plus d'uſage depuis qu'on ſépare les Meſures par des barres, & qu'on marque avec des liaiſons les tenues ou continuités des Sons. (Voy. BARRES, MESURE.)

MÉDIANTE, *ſ. f.* C'eſt la corde ou la Note qui partage en deux Tierces

l'Intervalle de Quinte qui ſe trouve entre la Tonique & la Dominante. L'une de ces Tierces eſt majeure, l'autre mineure, & c'eſt leur poſition relative qui détermine le Mode. Quand la Tierce majeure eſt au grave; c'eſt-à-dire, entre la *Médiante* & la Tonique, le Mode eſt majeur; quand la Tierce majeure eſt à l'aigu & la mineure au grave, le Mode eſt mineur. (V. MODE, TONIQUE, DOMINANTE.)

MEDIATION, *ſ. f.* Partage de chaque verſet d'un Pſeaume en deux parties, l'une pſalmodiée ou chantée par un côté du chœur, & l'autre par l'autre, dans les Egliſes Catholiques.

MEDIUM, *ſ. m.* Lieu de la Voix également diſtant de ſes deux extrémités au grave & à l'aigu. Le haut eſt plus éclatant; mais il eſt preſque toujours forcé: le bas eſt grave & majeſtueux, mais il eſt plus ſourd. Un beau *Medium*, auquel on ſuppoſe une certaine latitude donne les Sons les mieux nourris, les plus mélodieux, & remplit le plus agréablement l'oreille. (Voyez SON.)

MELANGE, *ſ. m.* Une des Parties de l'ancienne Mélopée, appellée *Agogé* par les Grecs, laquelle conſiſte à ſavoir entrelacer & mêler à propos les Modes

& les Genres. (Voyez MÉLOPÉE.)

MELODIE, *ſ. f.* Succeſſion de Sons tellement ordonnés ſelon les loix du Rhythme & de la Modulation, qu'elle forme un ſens agréable à l'oreille; la *Mélodie* vocale s'appelle Chant; & l'inſtrumentale, Symphonie.

L'idée du Rhythme entre néceſſairement dans celle de la *Mélodie* : un Chant n'eſt un Chant qu'autant qu'il eſt meſuré; la même ſucceſſion de Sons peut recevoir autant de caracteres, autant de *Mélodies* différentes, qu'on peut la ſcander différemment; & le ſeul changement de valeur des Notes peut défigurer cette même ſucceſſion au point de la rendre méconnoiſſable. Ainſi la *Mélodie* n'eſt rien par elle-même; c'eſt la Meſure qui la détermine, & il n'y a point de Chant ſans le Tems. On ne doit donc pas comparer la *Mélodie* avec l'Harmonie, abſtraction faite de la Meſure dans toutes les deux : car elle eſt eſſentielle à l'une & non pas à l'autre.

La *Mélodie* ſe rapporte à deux principes différens, ſelon la maniere dont on la conſidere. Priſe par les rapports des Sons & par les regles du Mode, elle a ſon principe dans l'Harmonie; puiſ-

que c'eſt une analyſe harmonique qui donne les Degrés de la Gamme, les cordes du Mode, & les loix de la Modulation, uniques élémens du Chant. Selon ce principe, toute la force de la *Mélodie* ſe borne à flatter l'oreille par des Sons agréables, comme on peut flatter la vue par d'agréables accords de couleur : mais priſe pour un art d'imitation par lequel on peut affecter l'eſprit de diverſes images, émouvoir le cœur de divers ſentimens, exciter & calmer les paſſions, opérer, en un mot, des effets moraux qui paſſent l'empire immédiat des ſens, il lui faut chercher un autre principe : car on ne voit aucune priſe par laquelle la ſeule Harmonie, & tout ce qui vient d'elle, puiſſe nous affecter ainſi.

Quel eſt ce ſecond principe ? Il eſt dans la Nature ainſi que le premier ; mais pour l'y découvrir il faut une obſervation plus fine, quoique plus ſimple, & plus de ſenſibilité dans l'obſervateur. Ce principe eſt le même qui fait varier le Ton de la Voix, quand on parle, ſelon les choſes qu'on dit & les mouvemens qu'on éprouve en les diſant. C'eſt l'Accent des Langues qui détermine la *Mélodie* de chaque Na-

tion ; c'eſt l'Accent qui fait qu'on parle en chantant, & qu'on parle avec plus ou moins d'énergie, ſelon que la Langue a plus ou moins d'Accent. Celle dont l'Accent eſt plus marqué doit donner une *Mélodie* plus vive & plus paſſionnée ; celle qui n'a que peu ou point d'Accent, ne peut avoir qu'une *Mélodie* languiſſante & froide, ſans caractere & ſans expreſſion. Voilà les vrais principes ; tant qu'on en ſortira & qu'on voudra parler du pouvoir de la Muſique ſur le cœur humain, on parlera ſans s'entendre ; on ne ſaura ce qu'on dira.

Si la Muſique ne peint que par la *Mélodie*, & tire d'elle toute ſa force, il s'enſuit que toute Muſique qui ne chante pas, quelque harmonieuſe qu'elle puiſſe être, n'eſt point une Muſique imitative, &, ne pouvant ni toucher ni peindre avec ſes beaux Accords, laſſe bientôt les oreilles, & laiſſe toujours le cœur froid. Il ſuit encore que, malgré la diverſité des Parties que l'Harmonie a introduites, & dont on abuſe tant aujourd'hui, ſi-tôt que deux *Mélodies* ſe font entendre à la fois, elles s'effacent l'une l'autre & demeurent de nul effet, quelque belles qu'elles

puiſſent être chacune ſéparément : d'où l'on peut juger avec quel goût les Compoſiteurs François ont introduit à leur Opéra l'uſage de faire ſervir un Air d'Accompagnement à un Chœur ou à un autre Air ; ce qui eſt comme ſi on s'aviſoit de réciter deux diſcours à la fois, pour donner plus de force à leur éloquence. (Voyez UNITÉ DE MÉLODIE.)

MÉLODIEUX, *adj.* Qui donne de la Mélodie. *Mélodieux*, dans l'uſage, ſe dit des Sons agréables, des Voix ſonores, des Chants doux & gracieux, *&c.*

MELOPÉE, *ſ. f.* C'étoit, dans l'ancienne Muſique, l'uſage régulier de toutes les Parties harmoniques ; c'eſt-à-dire, l'Art ou les regles de la compoſition du Chant, deſquelles la pratique & l'effet s'appelloit *Mélodie.*

Les Anciens avoient diverſes regles pour la maniere de conduire le Chant par Degrés conjoints, disjoints ou mêlés, en montant ou en deſcendant. On en trouve pluſieurs dans Ariſtoxène, leſquelles dépendent toutes de ce principe ; que, dans tout ſyſtême harmonique, le troiſieme ou le quatrieme Son après le fondamental en doit toujours

frapper la Quarte ou la Quinte, ſelon que les Tétracordes ſont conjoints ou disjoints ; différence qui rend un Mode authentique ou plagal, au gré du Compoſiteur. C'eſt le recueil de toutes ces regles qui s'appelle *Mélopée*.

La *Mélopée* eſt compoſée de trois Parties ; ſavoir, la *Priſe*, *Lepſis*, qui enſeigne au Muſicien en quel lieu de la Voix il doit établir ſon Diapaſon ; le *Mélange*, *Mixis*, ſelon lequel il entrelace ou mêle à propos les Genres & les Modes ; & l'*Uſage*, *Chresès*, qui ſe ſubdiviſe en trois autres Parties. La Premiere, appellée *Euthia*, guide la marche du Chant, laquelle eſt, ou directe du grave à l'aigu ; ou renverſée de l'aigu au grave ; ou mixte ; c'eſt-à-dire, compoſée de l'une & de l'autre. La deuxieme, appellée *Agogé*, marche alternativement par Degrés disjoints en montant, & conjoints en deſcendant, ou au contraire. La troiſieme, appellée *Petteïa*, par laquelle il diſcerne & choiſit les Sons qu'il faut rejetter, ceux qu'il faut admettre, & ceux qu'il faut employer le plus fréquemment.

Ariſtide Quintilien diviſe toute la *Mélopée* en trois eſpeces qui ſe rapportent à autant de Modes, en prenant ce

dernier nom dans un nouveau ſens. La premiere eſpece étoit l'*Hypatoïde*, appellée ainſi de la corde Hypate, la principale ou la plus baſſe, parce que le Chant régnant ſeulement ſur les Sons graves ne s'éloignoit pas de cette corde, & ce Chant étoit approprié au Mode tragique. La ſeconde eſpece étoit la *Méſoïde*, de *Meſe*, la corde du milieu, parce que le Chant régnoit ſur les Sons moyens, & celle-ci répondoit au Mode Nomique, conſacré à Apollon. La troiſieme s'appelloit *Nétoïde*, de *Nete*, la derniere corde ou la plus haute; ſon Chant ne s'étendoit que ſur les Sons aigus & conſtituoit le Mode Dithyrambique ou Bachique. Ces Modes en avoient d'autres qui leur étoient ſubordonnés & varioient la *Mélopée*; tels que l'Erotique ou amoureux, le Comique, l'Encomiaque deſtiné aux louanges.

Tous ces Modes étant propres à exciter ou calmer certaines paſſions, influoient beaucoup ſur les mœurs; & par rapport à cette influence, la *Mélopée* ſe partageoit encore en trois Genres; ſavoir. 1°. Le *Syſtaltique*, ou celui qui inſpiroit les paſſions tendres & affectueuſes, les paſſions triſtes & capables de reſſerrer le cœur, ſuivant le ſens du

mot Grec. 2°. Le *Diaſtaltique*, ou celui qui étoit propre à l'épanouir, en excitant la joie, le courage, la magnanimité, les grands ſentimens: 3°. L'*Euchaſtique* qui tenoit le milieu entre les deux autres, qui ramenoit l'ame à un état tranquille. La premiere eſpece de *Mélopée* convenoit aux Poéſies amoureuſes, aux plaintes, aux regrets & autres expreſſions ſemblables. La ſeconde étoit propre aux Tragédies, aux Chants de guerre, aux ſujets héroïques. La troiſieme aux Hymnes, aux louanges, aux inſtructions.

MÉLOS, *ſ. m.* Douceur du Chant. Il eſt difficile de diſtinguer dans les Auteurs Grecs le ſens du mot *Melos* du ſens du mot *Mélodie*. Platon, dans ſon Protagoras, met le *Mélos* dans le ſimple diſcours, & ſemble entendre par-là le Chant de la parole. Le *Mélos* paroît être ce par quoi la *Mélodie* eſt agréable. Ce mot vient de μέλι, *miel*.

MENUET, *ſ. m.* Air d'une Danſe de même nom, que l'Abbé Broſſard dit nous venir du Poitou. Selon lui cette Danſe eſt fort gaie & ſon mouvement eſt fort vite. Mais au contraire le caractere du *Menuet* eſt une élégante & noble ſimplicité; le mouvement en eſt plus

modéré que vîte, & l'on peut dire que le moins gai de tous les Genres de Danſes uſités dans nos bals eſt le *Menuet*. C'eſt autre choſe ſur le Théâtre.

La Meſure du *Menuet* eſt à trois Tems légers qu'on marque par le 3 ſimple, ou par le $\frac{3}{4}$, ou par le $\frac{3}{8}$. Le nombre des Meſures de l'Air dans chacune de ſes repriſes, doit être quatre ou un multiple de quatre; parce qu'il en faut autant pour achever le pas du *Menuet*; & le ſoin du Muſicien doit être de faire ſentir cette diviſion par des chûtes bien marquées, pour aider l'oreille du Danſeur & le maintenir en cadence.

MESE, *ſ. f.* Nom de la corde la plus aiguë du ſecond Tétracorde des Grecs. (Voyez MÉSON.)

Mèſe ſignifie *Moyenne*, & ce nom fut donné à cette corde; non, comme dit l'Abbé Broſſard, parce qu'elle eſt commune ou mitoyenne entre les deux Octaves de l'ancien ſyſtême; car elle portoit ce nom bien avant que le ſyſtême eût acquis cette étendue : mais parce qu'elle formoit préciſément le milieu entre les deux premiers Tétracordes dont ce ſyſtême avoit d'abord été compoſé.

MÉSOIDE, *ſ. f.* Sorte de Mélopée

dont les Chants rouloient ſur des cordes moyennes, leſquelles s'appelloient auſſi *Méſoïdes* de la Meſe ou du Tétracorde Méſon.

MESOIDES. Sons moyens ou pris dans le Medium du ſyſtême. (Voyez MELOPÉE.)

MESON. Nom donné par les Grecs à leur ſecond Tétracorde, en commençant à compter du grave; & c'eſt auſſi le nom par lequel on diſtingue chacune de ſes quatre cordes, de celles qui leur correſpondent dans les autres Tétracordes. Ainſi, dans celui dont je parle, la premiere corde s'appelle *Hypate-Méſon ;* la ſeconde, *Parhypate-Méſon ;* la troiſieme *Lichanos-Méſon* ou *Méſon-Diatonos ;* & la quatrieme *Mèſe.* (Voy. SYSTEME.)

Méſon eſt le génitif pluriel de *Mèſe*, *moyenne*, parce que le Tétracorde *Méſon* occupe le milieu entre le premier & le troiſieme, ou plutôt parce que la corde *Mèſe* donne ſon nom à ce Tétracorde dont elle forme l'extrémité aiguë. (Voyez *Pl.* H. *Fig.* 2.)

MESOPYCNI, *adj.* Les Anciens appelloient ainſi, dans les Genres épais, le ſecond Son de chaque Tétracorde. Ainſi les Sons *Méſopycni* étoient cinq

en nombre. (Voyez SON, SYSTEME, TETRACORDE.)

MESURE, *ſ. f.* Diviſion de la durée ou du tems en pluſieurs parties égales, aſſez longues pour que l'oreille en puiſſe ſaiſir & ſubdiviſer la quantité, & aſſez courtes pour que l'idée de l'une ne s'efface pas avant le retour de l'autre, & qu'on en ſente l'égalité.

Chacune de ces parties égales s'appelle auſſi *Meſure*; elles ſe ſubdiviſent en d'autres aliquotes qu'on appelle Tems, & qui ſe marquent par des mouvemens égaux de la main ou du pied. (Voyez BATTRE LA MESURE.) La durée égale de chaque Tems ou de chaque *Meſure* eſt remplie par pluſieurs Notes qui paſſent plus ou moins vîte en proportion de leur nombre, & auxquelles on donne diverſes figures pour marquer leurs différentes durées. (Voy. VALEUR DES NOTES.)

Pluſieurs conſidérant le progrès de notre Muſique, penſent que la *Meſure* eſt de nouvelle invention, parce qu'un tems elle a été négligée. Mais au contraire, non-ſeulement les Anciens pratiquoient la *Meſure*; ils lui avoient même donné des regles très-ſéveres & fondées ſur des principes que la nôtre

n'a plus. En effet, chanter ſans *Meſure* n'eſt pas chanter ; & le ſentiment de la *Meſure* n'étant pas moins naturel que celui de l'Intonation, l'invention de ces deux choſes n'a pu ſe faire ſéparément.

La *Meſure* des Grecs tenoit à leur Langue ; c'étoit la Poéſie qui l'avoit donnée à la Muſique ; les *Meſures* de l'une répondoient aux pieds de l'autre : on n'auroit pas pu meſurer de la proſe en Muſique. Chez nous, c'eſt le contraire : le peu de proſodie de nos Langues fait que dans nos Chants la valeur des Notes détermine la quantité des ſyllabes ; c'eſt ſur la Mélodie qu'on eſt forcé de ſcander le diſcours ; on n'apperçoit pas même ſi ce qu'on chante eſt vers ou proſe : nos Poéſies n'ayant plus de pieds, nos Vocales n'ont plus de *Meſures* ; le Chant guide & la parole obéit.

La *Meſure* tomba dans l'oubli, quoique l'Intonation fût toujours cultivée, lorſqu'après les victoires des Barbares les Langues changerent de caractere & perdirent leur Harmonie. Il n'eſt pas étonnant que le Mètre, qui ſervoit à exprimer la *Meſure* de la Poéſie, fût négligé dans des tems, où on ne la

ſentoit plus, & où l'on chantoit moins de vers que de proſe. Les Peuples ne connoiſſoient gueres alors d'autre amuſement que les cérémonies de l'Egliſe, ni d'autre Muſique que celle de l'Office, & comme cette Muſique n'exigeoit pas la régularité du Rhythme, cette partie fut enfin tout-à-fait oubliée. Guy nota ſa Muſique avec des points qui n'exprimoient pas des quantités différentes, & l'invention des Notes fut certainement poſtérieure à cet Auteur.

On attribue communément cette invention des diverſes valeurs des Notes à Jean de Muris, vers l'an 1330. Mais le P. Merſenne le nie avec raiſon, & il faut n'avoir jamais lu les écrits de ce Chanoine pour ſoutenir une opinion qu'ils démentent ſi clairement. Non-ſeulement il compare les valeurs que les Notes avoient avant lui à celles qu'on leur donnoit de ſon tems, & dont il ne ſe donne point pour l'Auteur ; mais même il parle de la *Meſure*, & dit que les Modernes ; c'eſt-à-dire, ſes contemporains, la ralentiſſent beaucoup, *& moderni nunc moroſâ multùm utuntur menſurâ* : ce qui ſuppoſe évidemment que la *Me-*

ſure, & par conſéquent les valeurs des Notes, étoient connues & uſitées avant lui. Ceux qui voudront rechercher plus en détail l'état où étoit cette partie de la Muſique du tems de cet Auteur, pourront conſulter ſon Traité manuſcrit, intitulé : *Speculum Muſicæ*, qui eſt à la Bibliotheque du Roi de France, numéro 7207, page 280, & ſuivantes.

Les premiers qui donnerent aux Notes quelques regles de quantité, s'attacherent plus aux valeurs ou durées relatives de ces Notes qu'à la *Meſure* même ou au caractere du Mouvement; de ſorte qu'avant la diſtinction des différentes *Meſures*, il y avoit des Notes au moins de cinq valeurs différentes; ſavoir, la Maxime, la Longue, la Breve, la ſemi-Breve & la Minime, que l'on peut voir à leurs mots. Ce qu'il y a de certain, c'eſt qu'on trouve toutes ces différentes valeurs, & même davantage, dans les manuſcrits de Machault, ſans y trouver jamais aucun ſigne de *Meſure*.

Dans la ſuite les rapports en valeur d'une de ces Notes à l'autre dépendirent du Tems, de la Prolation, du Mode. Par le Mode on déterminoit le rapport de la Maxime à la Longue, ou

de la Longue à la Breve ; par le Tems, lcelui de la Longue à la Breve, ou de a Breve à la ſemi-Breve ; & par la Prolation, celui de la Breve à la ſemi-Breve, ou de la ſemi-Breve à la Minime. (Voyez MODE, PROLATION, TEMS.) En général, toutes ces différentes modifications ſe peuvent rapporter à la *Meſure* double ou à la *Meſure* triple ; c'eſt-à-dire, à la diviſion de chaque valeur entiere en deux ou trois Tems égaux.

Cette maniere d'exprimer le Tems ou la Meſure des Notes changea entiérement durant le cours du dernier ſiecle. Dès qu'on eut pris l'habitude de renfermer chaque *Meſure* entre deux barres, il fallut néceſſairement proſcrire toutes les eſpeces de Notes qui renfermoient pluſieurs *Meſures*. La *Meſure* en devint plus claire, les Partitions mieux ordonnées, & l'exécution plus facile ; ce qui étoit fort néceſſaire pour compenſer les difficultés que la Muſique acquéroit en devenant chaque jour plus compoſée. J'ai vu d'excellens Muſiciens fort embarraſſés d'exécuter bien en *Meſure* des Trio d'Orlande & de Claudin, Compoſiteurs du Tems de Henri III.

Juſques-là la raiſon triple avoit paſſé pour la plus parfaite : mais la double prit enfin l'aſcendant, & le C ou la *Meſure* à quatre Tems, fut priſe pour la baſe de toutes les autres. Or, la *Meſure* à quatre Tems ſe réſout toujours en *Meſure* à deux Tems ; ainſi c'eſt proprement à la *Meſure* double qu'on fait rapporter toutes les autres, du moins quant aux valeurs des Notes & aux ſignes des *Meſures*.

Au lieu donc des Maximes, Longues, Breves, ſemi-Breves, &c. on ſubſtitua les Rondes, Blanches, Noires, Croches, doubles & triples-Croches, &c. qui toutes furent priſes en diviſion ſous-double. De ſorte que chaque eſpece de Note valoit préciſément la moitié de la précédente. Diviſion manifeſtement inſuffiſante ; puiſqu'ayant conſervé la *Meſure* triple auſſi-bien que la double ou quadruple, & chaque Tems pouvant être diviſé comme chaque *Meſure* en raiſon ſous-double ou ſous-triple, à la volonté du Compoſiteur, il falloit aſſigner, ou plutôt conſerver aux Notes des diviſions répondantes à ces deux raiſons.

Les Muſiciens ſentirent bientôt le défaut ; mais au lieu d'établir une nou-

velle diviſion, ils tâcherent de ſuppléer à cela par quelque ſigne étranger : ainſi ne pouvant diviſer une Blanche en trois parties égales, ils ſe ſont contentés d'écrire trois Noires, ajoutant le chiffre 3 ſur celle du milieu. Ce chiffre même leur a enfin paru trop incommode, & pour tendre des pieges plus ſûrs à ceux qui ont à lire leur Muſique, ils prennent le parti de ſupprimer le 3 ou même le 6 ; en ſorte que, pour ſavoir ſi la diviſion eſt double ou triple, on n'a d'autre parti à prendre que celui de compter les Notes ou de deviner.

Quoiqu'il n'y ait dans notre Muſique que deux ſortes de *Meſures*, on y a fait tant de diviſions, qu'on en peut compter au moins de ſeize eſpeces, dont voici les ſignes :

2 ou $\frac{2}{4}$. $\frac{2}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{16}$ 3.

$\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{3}{16}$ C. $\frac{12}{4}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{12}{16}$

(Voyez les exemples, *Planche* B. *Fig.* 1.)

De toutes ces *Meſures*, il y en a trois qu'on appelle ſimples, parce qu'elles

n'ont qu'un ſeul chiffre ou ſigne ; ſavoir, le 2 ou ¢, le 3, & le C ou quatre Tems. Toutes les autres qu'on appelle doubles, tirent leur dénomination & leurs ſignes de cette derniere ou de la Note ronde qui la remplit ; en voici la regle :

Le chiffre inférieur marque un nombre de Notes de valeur égale, faiſant enſemble la durée d'une Ronde ou d'une *Meſure* à quatre Tems.

Le chiffre ſupérieur montre combien il faut de ces mêmes Notes pour remplir chaque *Meſure* de l'Air qu'on va noter.

Par cette regle on voit qu'il faut trois Blanches pour remplir une *Meſure* au ſigne $\frac{3}{2}$; deux Noires pour celle au ſigne $\frac{2}{4}$; trois Croches pour celle au ſigne $\frac{3}{8}$; &c. tout cet embarras de chiffres eſt mal entendu ; car pourquoi ce rapport de tant de différentes *Meſures* à celle de quatre Tems, qui leur eſt ſi peu ſemblable ? ou pourquoi ce rapport de tant de diverſes Notes à une Ronde, dont la durée eſt ſi peu déterminée ? Si tous ces ſignes ſont inſtitués pour marquer autant de différentes ſortes de *Meſures*,

il y en a beaucoup trop ; & s'ils le ſont pour exprimer les divers degrés de Mouvement, il n'y en a pas aſſez ; puiſque, indépendamment de l'eſpece de *Meſure* & de la diviſion des Tems, on eſt preſque toujours contraint d'ajouter un mot au commencement de l'Air pour déterminer le Tems.

Il n'y a réellement que deux ſortes de *Meſures* dans notre Muſique ; ſavoir, à deux & trois Tems égaux. Mais comme chaque Tems, ainſi que chaque *Meſure*, peut ſe diviſer en deux ou en trois parties égales, cela fait une ſubdiviſion qui donne quatre eſpeces de *Meſures* en tout ; nous n'en avons pas davantage.

On pourroit cependant en ajouter une cinquieme, en combinant les deux premieres en une *Meſure* à deux Tems inégaux, l'un compoſé de deux Notes & l'autre de trois. On peut trouver, dans cette *Meſure*, des Chants très-bien cadencés, qu'il ſeroit impoſſible de noter par les *Meſures* uſitées. J'en donne un exemple dans la *Planche* B. *Fig.* X. Le Sieur Adolphati fit à Genes, en 1750, un eſſai de cette *Meſure* en grand Orcheſtre dans l'Air *ſe la ſorte mi condanna* de ſon Opéra d'Ariane.

Ce morceau fit de l'effet & fut applaudi. Malgré cela, je n'apprends pas que cet exemple ait été ſuivi.

MESURÉ, *part.* Ce mot répond à l'Italien *à Tempo* ou *à Batuta*, & s'emploie, ſortant d'un Récitatif, pour marquer le lieu où l'on doit commencer à chanter en *Meſure*.

METRIQUE, *adj.* La *Muſique Métrique*, ſelon Ariſtide Quintilien, eſt la partie de la Muſique en général qui a pour objet les Lettres, les Syllabes, les Pieds, les Vers, & le Poëme; & il y a cette différence entre la *Métrique* & la *Rhythmique*, que la premiere ne s'occupe que de la forme des Vers; & la ſeconde, de celle des Pieds qui les compoſent : ce qui peut même s'appliquer à la Proſe. D'où il ſuit que les Langues modernes peuvent encore avoir une *Muſique Métrique*; puiſqu'elles ont une Poéſie; mais non pas une *Muſique Rhythmique*, puiſque leur Poéſie n'a plus de Pieds. (Voyez RHYTHME.)

MEZZA-VOCE. (Voyez SOTTO-VOCE.)

MEZZO-FORTE. (Voyez SOTTO-VOCE.

MI. La troiſieme des ſix ſyllabes in-

ventées par Guy Arétin, pour nommer ou ſolfier les Notes, lorſqu'on ne joint pas la parole au Chant. (Voyez E, Si, Mi, Gamme.)

MINEUR, *adj.* Nom que portent certains Intervalles, quand ils ſont auſſi petits qu'ils peuvent l'être ſans devenir faux. (Voyez Majeur, Intervalle.)

Mineur ſe dit auſſi du Mode, lorſque la Tierce de la Tonique eſt *Mineure.* (Voyez Mode.)

MINIME, *adj.* On appelle Intervalle *Minime* ou *Moindre*, celui qui eſt plus petit que le Mineur de même eſpece, & qui ne peut ſe noter; car s'il pouvoit ſe noter, il ne s'appelleroit pas *Minime*, mais *Diminué.*

Le ſemi-Ton *Minime* eſt la différence du ſemi-Ton Maxime au ſemi-Ton moyen, dans le rapport de 125 à 128. (Voyez Semi-Ton.)

Minime, *ſubſt. fém.* par rapport à la durée ou au Tems, eſt dans nos anciennes Muſiques la Note qu'aujourd'hui nous appellons Blanche. (Voyez Valeur des Notes.)

MIXIS, *ſ. f. Mélange.* Une des Parties de l'ancienne Mélopée, par laquelle le Compoſiteur apprend à bien com-

biner les Intervalles & à bien diſtribuer les Genres & les Modes ſelon le caractere du Chant qu'il s'eſt propoſé de faire. (Voyez MÉLOPÉE.)

MIXO-LYDIEN, *adj.* Nom d'un des Modes de l'ancienne Muſique appellé autrement *Hyper-Dorien.* (Voyez ce mot.) Le Mode *Mixo-Lydien* étoit le plus aigu des ſept auxquels Ptolomée avoit réduit tous ceux de la Muſique des Grecs. (Voyez MODE.)

Ce Mode eſt affectueux, paſſionné, convenable aux grands mouvemens, & par cela même à la Tragédie. Ariſtoxène aſſure que Sapho en fut l'inventrice; mais Plutarque dit que d'anciennes Tables attribuent cette invention à Pytoclide: il dit auſſi que les Argiens mirent à l'amende le premier qui s'en étoit ſervi, & qui avoit introduit dans la Muſique l'uſage de ſept cordes; c'eſt-à-dire, une Tonique ſur la ſeptieme corde.

MIXTE, *adj.* On appelle Modes *Mixtes* ou Connexes dans le Plain-Chant, les Chants dont l'étendue excede leur Octave, & entre d'un Mode dans l'autre, participant ainſi de l'Authente & du Plagal. Ce mélange ne ſe fait que des Modes compairs,

comme du premier Ton avec le ſecond, du troiſieme avec le quatrieme; en un mot, du Plagal avec ſon Authente, & réciproquement.

MOBILE, *adj.* On appelloit *Cordes Mobiles* ou *Sons Mobiles* dans la Muſique Grecque les deux cordes moyennes de chaque Tétracorde, parce qu'elles s'accordoient différemment ſelon les Genres, à la différence des deux cordes extrêmes, qui, ne variant jamais, s'appelloient cordes ſtables. (Voyez TÉTRACORDE, GENRE, SON.)

MODE, *ſ. m.* Diſpoſition réguliere du Chant & de l'Accompagnement, relativement à certains Sons principaux ſur leſquels une Piece de Muſique eſt conſtituée, & qui s'appellent les cordes eſſentielles du *Mode*.

Le *Mode* differe du Ton, en ce que celui-ci n'indique que la corde ou le lieu du ſyſtême qui doit ſervir de baſe au Chant, & le *Mode* détermine la Tierce & modifie toute l'Echelle ſur ce Son fondamental.

Nos *Modes* ne ſont fondés ſur aucun caractere de ſentiment comme ceux des Anciens, mais uniquement ſur notre ſyſtême Harmonique. Les

cordes eſſentielles au *Mode* ſont au nombre de trois, & forment enſemble un Accord parfait. 1°. La Tonique, qui eſt la corde fondamentale du Ton & du *Mode*. (Voyez TON & TONIQUE.) 2°. La Dominante à la Quinte de la Tonique. (Voy. DOMINANTE.) 3°. Enfin la Médiante qui conſtitue proprement le *Mode*, & qui eſt à la Tierce de cette même Tonique. (Voyez MÉDIANTE.) Comme cette Tierce peut être de deux eſpeces, il y a auſſi deux *Modes* différens. Quand la Médiante fait Tierce majeure avec la Tonique, le *Mode* eſt majeur; il eſt mineur quand la Tierce eſt mineure.

Le *Mode* majeur eſt engendré immédiatement par la réſonnance du corps ſonore qui rend la Tierce majeure du Son fondamental : mais le *Mode* mineur n'eſt point donné par la Nature; il ne ſe trouve que par analogie & renverſement. Cela eſt vrai dans le ſyſtême de M. Tartini, ainſi que dans celui de M. Rameau.

Ce dernier Auteur dans ſes divers ouvrages ſucceſſifs a expliqué cette origine du *Mode* mineur de différentes manieres, dont aucune n'a contenté

ſon Interprete M. d'Alembert. C'eſt pourquoi M. d'Alembert fonde cette même origine ſur un autre principe que je ne puis mieux expoſer qu'en tranſcrivant les propres termes de ce grand Géometre.

« Dans le Chant *ut mi ſol* qui conſ-
» titue le *Mode* majeur, les Sons
» *mi* & *ſol* ſont tels que le Son prin-
» cipal *ut* les fait réſonner tous deux ;
» mais le ſecond Son *mi* ne fait point
» réſonner *ſol* qui n'eſt que ſa Tierce
» mineure.

» Or, imaginons qu'au lieu de ce
» Son *mi* on place entre les Sons
» *ut* & *ſol* un autre Son qui ait,
» ainſi que le Son *ut*, la propriété
» de faire réſonner *ſol*, & qui ſoit
» pourtant différent d'*ut* ; ce Son
» qu'on cherche doit être tel qu'il
» ait pour Dix-ſeptieme majeure le
» Son *ſol* ou l'une des Octaves de
» *ſol* : par conſéquent le Son cher-
» ché doit être à la Dix-ſeptieme
» majeure au-deſſous de *ſol*, ou, ce
» qui revient au même, à la Tierce
» majeure au-deſſous de ce même
» Son *ſol* Or, le Son *mi* étant à
» la Tierce mineure au-deſſous de
» *ſol*, & la Tierce majeure etant

» d'un ſemi-Ton plus grande que la » Tierce mineure, il s'enſuit que le » Son qu'on cherche ſera d'un ſemi- » Ton plus bas que le *mi*, & ſera » par conſéquent *mi* Bémol.

» Ce nouvel arrangement, *ut*, *mi* » Bémol, *ſol*, dans lequel les Sons » *ut* & *mi* Bémol font l'un & l'autre » réſonner *ſol*, ſans que *ut* faſſe ré- » ſonner *mi* Bémol, n'eſt pas, à la » vérité, auſſi parfait que le premier » arrangement *ut*, *mi*, *ſol*; parce » que dans celui-ci les deux Sons *mi* » & *ſol* ſont l'un & l'autre engen- » drés par le Son principal *ut*, au » lieu que dans l'autre le Son *mi* » Bémol n'eſt pas engendré par le » Son *ut* : mais cet arrangement » *ut*, *mi* Bémol, *ſol*, eſt auſſi dicté » par la Nature, quoique moins im- » médiatement que le premier; & » en effet l'expérience prouve que » l'oreille s'en accommode à-peu-près » auſſi-bien.

» Dans ce Chant *ut*, *mi* Bémol, » *ſol*, *ut*, il eſt évident que la Tierce » d'*ut* à *mi* Bémol eſt mineure; & » telle eſt l'origine du genre ou *Mode* » appellé *Mineur*. » *Elémens de Muſique*, *pag.* 22.

Le *Mode* une fois déterminé, tous les Sons de la Gamme prennent un nom relatif au fondamental, & propre à la place qu'ils occupent dans ce *Mode*-là. Voici les noms de toutes les Notes relativement à leur *Mode*, en prenant l'Octave d'*ut* pour exemple du *Mode* majeur, & celle de *la* pour exemple du *Mode* mineur.

Majeur.	Mineur.	
Ut.	*La.*	Octave.
Si	*Sol*	Septieme Note.
La	*Fa*	Sixieme Note, ou Sus-Dominante.
Sol	*Mi*	Dominante.
Fa	*Re*	Quatrieme Note, ou Sous-Dominante.
Mi	*Ut*	Médiante.
Re	*Si*	Seconde Note.
Ut	*La*	Tonique.

Il faut remarquer que quand la ſeptieme Note n'eſt qu'à un ſemi-Ton de l'Octave; c'eſt-à-dire, quand elle fait la Tierce majeure de la Dominante, comme le *ſi* naturel en majeur, ou le *ſol* Dièſe en mineur, alors cette ſeptieme Note s'appelle ſenſible, parce qu'elle annonce la Tonique & fait ſentir le Ton.

Non-ſeulement chaque Degré prend le nom qui lui convient, mais chaque Intervalle eſt déterminé relativement au *Mode*. Voici les regles établies pour cela.

1°. La ſeconde Note doit faire ſur la Tonique une Seconde majeure, la quatrieme & la Dominante une Quarte & une Quinte juſtes; & cela également dans les deux *Modes*.

2°. Dans le *Mode* majeur, la Médiante ou Tierce, la Sixte & la Septieme de la Tonique doivent toujours être majeures; c'eſt le caractere du *Mode*. Par la même raiſon ces trois Intervalles doivent être mineurs dans le *Mode* mineur; cependant, comme il faut qu'on y apperçoive auſſi la Note ſenſible, ce qui ne peut ſe faire ſans fauſſe relation, tandis que la ſixieme Note reſte mineure; cela cauſe

des exceptions auxquelles on a égard dans le Cours de l'Harmonie & du Chant : mais il faut toujours que la Clef avec ſes tranſpoſitions donne tous les Intervalles déterminés par rapport à la Tonique ſelon l'eſpece du *Mode* : on trouvera au mot *Clef* une regle générale pour cela.

Comme toutes les cordes naturelles de l'Octave d'*ut* donnent relativement à cette Tonique tous les Intervalles preſcrits pour le *Mode* majeur, & qu'il en eſt de même de l'Octave de *la* pour le *Mode* mineur, l'exemple précédent, que je n'ai propoſé que pour les noms des Notes, doit ſervir auſſi de formule pour la regle des Intervalles dans chaque *Mode*.

Cette regle n'eſt point, comme on pourroit le croire, établie ſur des Principes purement arbitraires : elle a ſon fondement dans la génération harmonique, au moins juſqu'à certain point. Si vous donnez l'Accord parfait majeur à la Tonique, à la Dominante, & à la ſous-Dominante, vous aurez tous les Sons de l'Echelle Diatonique pour le *Mode* majeur : pour avoir celle du *Mode* mineur, laiſſant toujours la Tierce majeure à

la Dominante, donnez la Tierce mineure aux deux autres Accords. Telle eſt l'analogie du Mode.

Comme ce mélange d'Accords majeurs & mineurs introduit en *Mode* mineur une fauſſe relation entre la ſixieme Note & la Note ſenſible, on donne quelquefois pour éviter cette fauſſe relation, la Tierce majeure à la quatrieme Note en montant, ou la Tierce mineure à la Dominante en deſcendant, ſur-tout par renverſement; mais ce ſont alors des exceptions.

Il n'y a proprement que deux *Modes*, comme on vient de le voir : mais comme il y a douze Sons fondamentaux qui donnent autant de Tons dans le ſyſtême, & que chacun de ces Tons eſt ſuſceptible du *Mode* majeur & du *Mode* mineur, on peut compoſer en vingt-quatre *Modes* ou manieres; *Maneries*, diſoient nos vieux Auteurs en leur Latin. Il y en a même trente-quatre poſſibles dans la maniere de Noter : mais dans la pratique on en exclut dix, qui ne ſont au fond que la répétition de dix autres, ſous des relations beaucoup plus difficiles, où toutes les cordes changeroient de noms, & où l'on auroit peine à ſe reconnoître.

reconnoître. Tels ſont les *odes* majeurs ſur les Notes dièſées, & les *Modes* mineurs ſur les Bémols. Ainſi, au lieu de compoſer en *ſol* Dièſe Tierce majeure, vous compoſerez en *la* Bémol qui donne les mêmes touches ; & au lieu de compoſer en *re* Bémol mineur, vous prendrez *ut* Dièſe par la même raiſon ; ſavoir, pour éviter d'un côté un F double Dièſe, qui deviendroit un G naturel ; & de l'autre, un B double Bémol, qui deviendroit un A naturel.

On ne reſte pas toujours dans le Ton ni dans le *Mode* par lequel on a commencé un Air ; mais, ſoit pour l'expreſſion, ſoit pour la variété, on change de Ton & de *Mode*, ſelon l'analogie harmonique ; revenant pourtant toujours à celui qu'on a fait entendre le premier, ce qui s'appelle *Moduler*.

De-là naît une nouvelle diſtinction du *Mode* en *principal & relatif* ; le principal eſt celui par lequel commence & finit la Piece ; les relatifs ſont ceux qu'on entrelace avec le principal dans le courant de la Modulation. (Voyez MODULATION.)

Le Sieur Blainville, ſavant Muſi-

cien de Paris, propoſa en 1751, l'eſſai d'un troiſieme *Mode* qu'il appelle *Mode mixte*, parce qu'il participe à la Modulation des deux autres, ou plutôt qu'il en eſt compoſé; mélange que l'Auteur ne regarde point comme un inconvénient, mais plutôt comme un avantage & une ſource de variété & de liberté dans les Chants & dans l'Harmonie.

Ce nouveau *Mode* n'étant point donné par l'analyſe de trois Accords comme les deux autres, ne ſe détermine pas comme eux par des Harmoniques eſſentiels au *Mode*, mais par une Gamme entiere qui lui eſt propre, tant en montant qu'en deſcendant; en ſorte que dans nos deux *Modes* la Gamme eſt donnée par les Accords; & que dans le *Mode* mixte les Accords ſont donnés par la Gamme.

La formule de cette Gamme eſt dans la ſucceſſion aſcendante & deſcendante des Notes ſuivantes :

Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi;

dont la différence eſſentielle eſt, quant à la Mélodie, dans la poſition des deux ſemi-Tons, dont le premier

ſe trouve entre la Tonique & la ſeconde Note, & l'autre entre la cinquieme & la ſixieme ; &, quant à l'Harmonie, en ce qu'il porte ſur ſa Tonique la Tierce mineure, en commençant, & majeure en finiſſant, comme on peut le voir, (*Pl.* L. *Fig.* 5.) dans l'Accompagnement de cette Gamme, tant en montant qu'en deſcendant, tel qu'il a été donné par l'Auteur, & exécuté au Concert Spirituel le 30 Mai 1751.

On objecte au Sieur de Blainville que ſon *Mode* n'a ni Accord, ni corde eſſentielle, ni cadence qui lui ſoit propre, & le diſtingue ſuffiſamment des *Modes* majeur ou mineur. Il répond à cela que la différence de ſon *Mode* eſt moins dans l'Harmonie que dans la Mélodie, & moins dans le *Mode* même que dans la Modulation ; qu'il eſt diſtingué dans ſon commencement du *Mode* majeur, par ſa Tierce mineure, & dans ſa fin du *Mode* mineur par ſa Cadence plagale. A quoi l'on réplique qu'une Modulation qui n'eſt pas excluſive ne ſuffit pas pour établir un *Mode* ; que la ſienne eſt inévitable dans les deux autres *Modes*, ſur-tout dans le mineur ; &, quant à ſa Ca-

dence plagale, qu'elle a lieu néceſſairement dans le même *Mode* mineur toutes les fois qu'on paſſe de l'Accord de la Tonique à celui de la Dominante, comme cela ſe pratiquoit jadis, même ſur les finales dans les *Modes* plagaux & dans le Ton du Quart. D'où l'on conclut que ſon *Mode* mixte eſt moins une eſpece particuliere qu'une dénomination nouvelle à des manieres d'entrelacer & combiner les *Modes* majeur & mineur, auſſi anciennes que l'Harmonie, pratiquées de tous les tems: & cela paroît ſi vrai, que même en commençant ſa Gamme, l'Auteur n'oſe donner ni la Quinte ni la Sixte à ſa Tonique, de peur de déterminer une Tonique en *Mode* mineur par la premiere, ou une Médiante en *Mode* majeur par la ſeconde. Il laiſſe l'équivoque en ne rempliſſant pas ſon Accord.

Mais quelque objection qu'on puiſſe faire contre le *Mode* mixte dont on rejette plutôt le nom que la pratique, cela n'empêchera pas que la maniere dont l'Auteur l'établit & le traite, ne le faſſe connoître pour un homme d'eſprit & pour un Muſicien très-verſé dans les principes de ſon Art.

Les Anciens different prodigieuſement entr'eux ſur les définitions, les diviſions, & les noms de leurs Tons ou *Modes*. Obſcurs ſur toutes les parties de leur Muſique, ils ſont preſque inintelligibles ſur celle-ci. Tous conviennent à la vérité qu'un *Mode* eſt un certain ſyſtême ou une conſtitution de Sons, & il paroît que cette conſtitution n'eſt autre choſe en elle-même qu'une certaine Octave remplie de tous les Sons intermédiaires, ſelon le Genre. Euclide & Ptolemée ſemblent la faire conſiſter dans les diverſes poſitions des deux ſemi-Tons de l'Octave, relativement à la corde principale du *Mode*, comme on le voit encore aujourd'hui dans les huit Tons du Plain-Chant: mais le plus grand nombre paroit mettre cette différence uniquement dans le lieu qu'occupe le Diapaſon du *Mode* dans le ſyſtême général; c'eſt-à-dire, en ce que la Baſe ou corde principale du *Mode* eſt plus aiguë ou plus grave, étant priſe en divers lieux du ſyſtême, toutes les cordes de la Série gardant toujours un même rapport avec la fondamentale, & par conſéquent changeant d'Accord à chaque *Mode* pour conſerver l'analogie de ce rapport:

telle eſt la différence des Tons de notre Muſique.

Selon le premier ſens, il n'y auroit que ſept *Modes* poſſibles dans le ſyſtême Diatonique; & en effet Ptolemée n'en admet pas davantage: car il n'y a que ſept manieres de varier la poſition des deux ſemi-Tons relativement au Son fondamental, en gardant toujours entre ces deux ſemi-Tons l'Intervalle preſcrit. Selon le ſecond ſens, il y auroit autant de *Modes poſſibles* que de Sons; c'eſt-à-dire, une infinité; mais ſi l'on ſe renferme de même dans le ſyſtême Diatonique, on n'y en trouvera non plus que ſept, à moins qu'on ne veuille prendre pour de nouveaux *Modes* ceux qu'on établiroit à l'Octave des premiers.

En combinant enſemble ces deux manieres, on n'a encore beſoin que de ſept *Modes*; car ſi l'on prend ces *Modes* en divers lieux du ſyſtême, on trouve en même tems les Sons fondamentaux diſtingués du grave à l'aigu, & les deux ſemi-Tons différemment ſitués relativement au Son principal.

Mais outre ces *Modes* on en peut former pluſieurs autres, en prenant dans la même Série & ſur le même Son fondamental différens Sons pour les

cordes eſſentielles du *Mode* : par exemple, quand on prend pour Dominante la Quinte du Son principal, le *Mode* eſt Authentique : il eſt Plagal, ſi l'on choiſit la Quarte ; & ce ſont proprement deux *Modes* différens ſur la même fondamentale. Or, comme pour conſtituer un *Mode* agréable, il faut, diſent les Grecs, que la Quarte & la Quinte ſoient juſtes, ou du moins une des deux, il eſt évident qu'on n'a dans l'étendue de l'Octave que cinq Sons fondamentaux ſur chacun deſquels on puiſſe établir un *Mode* Authentique & un Plagal. Outre ces dix *Modes* on en trouve encore deux, l'un Authentique, qui ne peut fournir de Plagal, parce que ſa Quarte fait le Triton ; l'autre Plagal, qui ne peut fournir d'Authentique, parce que ſa Quinte eſt fauſſe. C'eſt peut être ainſi qu'il faut entendre un paſſage de Plutarque où la Muſique ſe plaint que Phrynis l'a corrompue en voulant tirer de cinq cordes ou plutôt de ſept, douze Harmonies différentes.

Voilà donc douze *Modes* poſſibles dans l'étendue d'une Octave ou de deux Tétracordes disjoints ; que ſi l'on vient à conjoindre les deux Tétracordes, c'eſt-à-dire, à donner un Bémol à la

Septieme en retranchant l'Octave ; ou ſi l'on diviſe les *Tons* entiers par les Intervalles Chromatiques, pour y introduire de nouveaux *Modes* intermédiaires ; ou, ſi, ayant ſeulement égard aux différences du grave à l'aigu, on place d'autres *Modes* à l'Octave des précédens ; tout cela fournira divers moyens de multiplier le nombre des *Modes* beaucoup au-delà de douze. Et ce ſont-là les ſeules manieres d'expliquer les divers nombres des *Modes* admis ou rejettés par les Anciens en divers tems.

L'ancienne Muſique ayant d'abord été renfermée dans les bornes étroites du Tétracorde, du Pentacorde, de l'Hexacorde, de l'Eptacorde & de l'Octacorde, on n'y admit premiérement que trois *Modes* dont les fondamentales étoient à un *Ton* de diſtance l'une de l'autre. Le plus grave des trois s'appelloit le *Dorien ;* le *Phrygien* tenoit le milieu ; le plus aigu étoit le *Lydien.* En partageant chacun de ces *Tons* en deux Intervalles, on fit place à deux autres *Modes*, l'Ionien & l'Eolien, dont le premier fut inſéré entre le Dorien & le Phrygien, & le ſecond entre le Phrygien & le Lydien.

Dans la ſuite le ſyſtême s'étant étendu à l'aigu & au grave, les Muſiciens établirent, de part & d'autre, de nouveaux *Modes* qui tiroient leur dénomination des cinq premiers, en y joignant la prépoſition *Hyper*, *ſur*, pour ceux d'en-haut, & la prépoſition *Hypo*, *ſous*, pour ceux d'en-bas. Ainſi le *Mode* Lydien étoit ſuivi de l'Hyper-Dorien, de l'Hyper-Ionien, de l'Hyper-Phrygien, de l'Hyper-Eolien, & de l'Hyper-Lydien en montant; & après le *Mode* Dorien venoient l'Hypo-Lydien, l'Hypo-Eolien, l'Hypo-Phrygien, l'Hypo-Ionien, & l'Hypo-Dorien en deſcendant. On trouve le dénombrement de ces quinze *Modes* dans Alypius, Auteur Grec. Voyez (*Planche* E.) leur ordre & leurs Intervalles exprimés par les noms des Notes de notre Muſique. Mais il faut remarquer que l'Hypo-Dorien étoit le ſeul *Mode* qu'on exécutoit dans toute ſon étendue: à meſure que les autres s'élevoient, on en retranchoit des Sons à l'aigu pour ne pas excéder la portée de la Voix. Cette obſervation ſert à l'intelligence de quelques paſſages des Anciens, par leſquels ils ſemblent dire que les *Modes* les plus graves avoient un Chant plus aigu; ce qui

étoit vrai, en ce que ces Chants s'élevoient davantage au-deſſus de la Tonique. Pour n'avoir pas connu cela, le *Doni* s'eſt furieuſement embarraſſé dans ces apparentes contradictions.

De tous ces *Modes*, Platon en rejettoit pluſieurs, comme capables d'altérer les mœurs. Ariſtoxène, au rapport d'Euclide, en admettoit ſeulement treize, ſupprimant les deux plus élevés; ſavoir, l'Hyper-Eolien & l'Hyper-Lydien. Mais dans l'ouvrage qui nous reſte d'Ariſtoxène il en nomme ſeulement ſix, ſur leſquels il rapporte les divers ſentimens qui régnoient déjà de ſon tems.

Enfin Ptolemée réduiſoit le nombre de ces *Modes* à ſept; diſant que les *Modes* n'étoient pas introduits dans le deſſein de varier les Chants ſelon le grave & l'aigu; car il eſt évident qu'on auroit pu les multiplier fort au-delà de quinze: mais plutôt afin de faciliter le paſſage d'un *Mode* à l'autre par des Intervalles conſonnans & faciles à entonner.

Il renfermoit donc tous les *Modes* dans l'eſpace d'une Octave dont le *Mode* Dorien faiſoit comme le centre: en ſorte que le Mixo-Lydien étoit une

Quarte au-deſſus, & l'Hypo-Dorien une Quarte au-deſſous ; le Phrygien, une Quinte au-deſſus de l'Hypo-Dorien; l'Hypo-Phrygien, une Quarte au-deſſous du Phrygien ; & le Lydien, une Quinte au-deſſus de l'Hypo-Phrygien : d'où il paroît, qu'à compter de l'Hypo-Dorien, qui eſt le *Mode* le plus bas, il y avoit juſqu'à l'Hypo-Phrygien l'Intervalle d'un *Ton* ; de l'Hypo-Phrygien à l'Hypo-Lydien, un autre *Ton* ; de l'Hypo-Lydien au Dorien, un ſemi-*Ton* ; de celui-ci au Phrygien, un *Ton* ; du Phrygien au Lydien encore un *Ton* ; & du Lydien au Mixo-Lydien un ſemi-*Ton* ; ce qui fait l'étendue d'une ſeptieme, en cet ordre.

1 . . . . . *Fa* . . . . Mixo-Lydien.

2 . . . . . *Mi* . . . . Lydien.

3 . . . . . *Re* . . . . Phrygien.

4 . . . . . *Ut* . . . . Dorien.

5 . . . . . *Si* . . . . . Hypo-Lydien.

6 . . . . . *La* . . . . . Hypo-Phrygien.

7 . . . . . *Sol* . . . . . Hypo-Dorien.

Ptolemée retranchoit tous les autres *Modes*, prétendant qu'on n'en pouvoit placer un plus grand nombre dans le ſyſtême diatonique d'une Octave : toutes les cordes qui la compoſoient ſe trouvant employées. Ce ſont ces ſept *Modes* de Ptolemée, qui, en y joignant l'Hypo-mixo-Lydien, ajouté, dit-on, par l'Aretin, font aujourd'hui les huit Tons du Plain-Chant. (Voyez TONS DE L'EGLISE.)

Telle eſt la notion la plus claire qu'on peut tirer des Tons ou *Modes* de l'ancienne Muſique, entant qu'on les regardoit comme ne différant entr'eux que du grave à l'aigu. mais ils avoient encore d'autres différences qui les caractériſoient plus particuliérement, quant à l'expreſſion. Elles ſe tiroient du genre de Poéſie qu'on mettoit en Muſique, de l'eſpece d'Inſtrument qui devoit l'accompagner, du Rhythme ou de la Cadence qu'on y obſervoit; de l'uſage où étoient certains Chants parmi certains Peuples, & d'où ſont venus originairement les noms des principaux *Modes*, le Dorien, le Phrygien, le Lydien, l'Ionien, l'Eolien.

Il y avoit encore d'autres ſortes de *Modes* qu'on auroit pu mieux appeller

Styles ou *genres* de compoſition ; tels étoient le *Mode* tragique deſtiné pour le Théâtre, le *Mode* Nomique conſacré à Apollon, le Dithyrambique à Bacchus, &c. (Voyez STYLE & MÉLOPÉE.)

Dans nos anciennes Muſiques, on appelloit auſſi *Modes*, par rapport à la Meſure ou au Tems, certaines manieres de fixer la valeur relative de toutes les Notes par un ſigne général ; le *Mode* étoit à-peu-près alors ce qu'eſt aujourd'hui la Meſure ; il ſe marquoit de même après la Clef, d'abord par des cercles ou demi-cercles ponctués ou ſans points ſuivis des chiffres 2 ou 3 différemment combinés, à quoi l'on ajouta ou ſubſtitua dans la ſuite des lignes perpendiculaires, différentes, ſelon le *Mode*, en nombre & en longueur ; & c'eſt de cet antique uſage que nous eſt reſté celui du C & du C barré. (Voy. PROLATION.)

Il y avoit en ce ſens deux ſortes de *Modes* : le majeur, qui ſe rapportoit à la Note Maxime ; & le mineur, qui étoit pour la Longue. L'un & l'autre ſe diviſoit en parfait & imparfait.

Le *Mode* majeur parfait ſe marquoit avec trois lignes ou bâtons qui rempliſ-

ſoient chacun trois eſpaces de la Portée, & trois autres qui n'en rempliſſoient que deux. Sous ce *Mode* la Maxime valoit trois Longues. (V. *Pl.* B. *Fig.* 2:)

Le *Mode* majeur imparfait étoit marqué par deux lignes qui traverſoient chacune trois eſpaces, & deux autres qui n'en traverſoient que deux; & alors la Maxime ne valoit que deux Longues. (*Fig.* 3.)

Le *Mode* mineur parfait étoit marqué par une ſeule ligne qui traverſoit trois eſpaces; & la Longue valoit trois Breves. (*Fig.* 4.)

Le *Mode* mineur imparfait étoit marqué par une ligne qui ne traverſoit que deux eſpaces; & la Longue n'y valoit que deux Breves. (*Fig.* 5.)

L'abbé Broſſard a mêlé mal-à-propos les Cercles & demi-Cercles avec les figures de ces *Modes*. Ces ſignes réunis n'avoient jamais eu lieu dans les *Modes* ſimples, mais ſeulement quand les Meſures étoient doubles ou conjointes.

Tout cela n'eſt plus en uſage depuis long-tems; mais il faut néceſſairement entendre ces ſignes pour ſavoir déchiffrer les anciennes Muſiques, en quoi

les plus ſavans Muſiciens ſont ſouvent fort embarraſſés.

MODERÉ, *adv.* Ce mot indique un mouvement moyen entre le lent & le gai ; il répond à l'Italien *Andante.* (V. ANDANTE.)

MODULATION, *ſ. f.* C'eſt proprement la maniere d'établir & traiter le Mode ; mais ce mot ſe prend plus communément aujourd'hui pour l'art de conduire l'Harmonie & le Chant ſucceſſivement dans pluſieurs Modes d'une maniere agréable à l'oreille & conforme aux regles.

Si le Mode eſt produit par l'Harmonie, c'eſt d'elle auſſi que naiſſent les loix de la *Modulation.* Ces loix ſont ſimples à concevoir, mais difficiles à bien obſerver. Voici en quoi elles conſiſtent.

Pour bien moduler dans un même Ton, il faut 1°. en parcourir tous les Sons avec un beau Chant, en rebattant plus ſouvent les cordes eſſentielles & s'y appuyant davantage ; c'eſt-à-dire, que l'Accord ſenſible & l'Accord de la Tonique doivent s'y remontrer fréquemment, mais ſous différentes faces & par différentes routes pour prévenir la monotonie. 2°. N'établir de Cadences ou

de repos que ſur ces deux Accords, ou tout au plus ſur celui de la ſous-Dominante. 3°. Enfin n'altérer jamais aucun des Sons du Mode; car on ne peut, ſans le quitter, faire entendre un Dièſe ou un Bémol qui ne lui appartienne pas, ou en retrancher quelqu'un qui lui appartienne.

Mais pour paſſer d'un Ton à un autre, il faut conſulter l'analogie, avoir égard au rapport des Toniques; & à la quantité des cordes communes aux deux Tons.

Partons d'abord du Mode majeur. Soit que l'on conſidere la Quinte de la Tonique, comme ayant avec elle le plus ſimple de tous les rapports après celui de l'Octave, ſoit qu'on la conſidere comme le premier des Sons qui entrent dans la réſonnance de cette même Tonique, on trouvera toujours que cette Quinte, qui eſt la Dominante du Ton, eſt la corde ſur laquelle on peut établir la Modulation la plus analogue à celle du Ton principal.

Cette Dominante, qui faiſoit partie de l'Accord parfait de cette premiere Tonique, fait auſſi partie du ſien propre, dont elle eſt le Son fondamental. Il y a donc liaiſon entre ces deux Ac-

cords. De plus, cette même Dominante portant, ainſi que la Tonique, un Accord parfait majeur par le principe de la réſonnance, ces deux Accords ne different entr'eux que par la Diſſonance, qui de la Tonique paſſant à la Dominante, eſt la Sixte ajoutée, & de la Dominante repaſſant à la Tonique, eſt la Septieme. Or ces deux Accords ainſi diſtingués par la Diſſonance qui convient à chacun, forment, par les Sons qui les compoſent rangés en ordre, préciſément l'Octave ou Echelle Diatonique, que nous appellons Gamme, laquelle détermine le Ton.

Cette même Gamme de la Tonique, forme, altérée ſeulement par un Dièſe, la Gamme du Ton de la Dominante; ce qui montre la grande analogie de ces deux Tons, & donne la facilité de paſſer de l'un à l'autre, au moyen d'une ſeule altération. Le Ton de la Dominante eſt donc le premier qui ſe préſente après celui de la Tonique dans l'ordre des *Modulations*.

La même ſimplicité de rapport que nous trouvons entre une Tonique & ſa Dominante, ſe trouve auſſi entre la même Tonique & ſa ſous-Dominante; car la Quinte que la Dominante fait à

l'aigu avec cette Tonique, la ſous-Dominante la fait au grave : mais cette ſous-Dominante n'eſt Quinte de la Tonique que par renverſement; elle eſt directement Quarte en plaçant cette Tonique au grave, comme elle doit être; ce qui établit la gradation des rapports: car en ce ſens la Quarte, dont le rapport eſt de 3 à 4, ſuit immédiatement la Quinte, dont le rapport eſt de 2 à 3. Que ſi cette ſous-Dominante n'entre pas de même dans l'Accord de la Tonique, en revanche la Tonique entre dans le ſien. Car ſoit *ut mi ſol* l'Accord de la Tonique, celui de la ſous-Dominante ſera *fa la ut*; ainſi c'eſt l'*ut* qui fait ici liaiſon, & les deux autres Sons de ce nouvel Accord ſont préciſément les deux Diſſonances des précédens. D'ailleurs, il ne faut pas altérer plus de Sons pour ce nouveau Ton que pour celui de la Dominante; ce ſont dans l'une & dans l'autre toutes les mêmes cordes du Ton principal, à un près. Donnez un Bémol à la Note ſenſible *ſi*, & toutes les Notes du Ton d'*ut* ſerviront à celui de *fa*. Le Ton de la ſous-Dominante n'eſt donc gueres moins analogue au Ton principal que celui de la Dominante.

On doit remarquer encore qu'après s'être ſervi de la premiere *Modulation* pour paſſer d'un Ton principal *ut* à celui de ſa Dominante *ſol*, on eſt obligé d'employer la Seconde pour revenir au Ton principal : car ſi *ſol* eſt Dominante du Ton d'*ut*, *ut* eſt ſous-Dominante du Ton de *ſol* ; ainſi l'une de ces *Modulations* n'eſt pas moins néceſſaire que l'autre.

Le troiſieme Son qui entre dans l'Accord de la Tonique eſt celui de ſa Tierce ou Médiante, & c'eſt auſſi le plus ſimple des rapports après les deux précédens. $\frac{2}{3}\frac{3}{4}\frac{4}{5}$. Voilà donc une nouvelle *Modulation* qui ſe préſente & d'autant plus analogue que deux des Sons de la Tonique principale entrent auſſi dans l'Accord mineur de ſa Médiante ; car le premier Accord étant *ut mi ſol*, celui-ci ſera *mi ſol ſi*, où l'on voit que *mi* & *ſol* ſont communs.

Mais ce qui s'éloigne un peu de cette *Modulation*, c'eſt la quantité de Sons qu'il y faut altérer, même pour le Mode mineur, qui convient le mieux à ce *mi*. J'ai donné ci-devant la formule de l'Echelle pour les deux Modes : or appliquant cette formule à *mi* Mode Mineur, on n'y trouve à la vérité que le quatrieme

Son *fa* altéré par un Dièſe en deſcendant ; mais en montant, on en trouve encore deux autres ; ſavoir, la principale Tonique *ut*, & ſa ſeconde Note *re* qui devient ici Note ſenſible : il eſt certain que l'altération de tant de Sons, & ſur-tout de la Tonique, éloigne le Mode & affoiblit l'analogie.

Si l'on renverſe la Tierce comme on a renverſé la Quinte, & qu'on prenne cette Tierce au-deſſous de la Tonique ſur la ſixieme Note *la*, qu'on devroit appeller auſſi ſous-Médiante ou Médiante en-deſſous, on formera ſur cela une *Modulation* plus analogue au Ton Principal que n'étoit celle de *mi* ; car l'Accord parfait de cette ſous-Médiante étant *la ut mi*, on y retrouve, comme dans celui de la Médiante, deux des Sons qui entrent dans l'Accord de la Tonique ; ſavoir, *ut* & *mi* ; & de plus, l'Echelle de ce nouveau Ton étant compoſée, du moins en deſcendant, des mêmes Sons que celle du Ton principal, & n'ayant que deux Sons altérés en montant ; c'eſt-à-dire, un de moins que l'Echelle de la Médiante, il s'enſuit que la *Modulation* de la ſixieme Note eſt préférable à celle de cette Médiante, d'autant plus que la Tonique

principale y fait une des cordes eſſentielles du Mode, ce qui eſt plus propre à rapprocher l'idée de la *Modulation*. Le *mi* peut venir enſuite.

Voilà donc quatre cordes *mi fa ſol la*, ſur chacune deſquelles on peut moduler en ſortant du Ton majeur d'*ut*. Reſtent le *re* & le *ſi*, les deux Harmoniques de la Dominante. Ce dernier, comme Note ſenſible, ne peut devenir Tonique par aucune bonne *odulation*, du moins immédiatement : ce ſeroit appliquer bruſquement au méme Son des idées trop oppoſées & lui donner une Harmonie trop éloignée de la principale. Pour la ſeconde Note *re*, on peut encore, à la faveur d'une marche conſonnante de la Baſſe fondamentale, y moduler en Tierce mineure, pourvu qu'on n'y reſte qu'un inſtant, afin qu'on n'ait pas le tems d'oublier la *Modulation* de l'*ut* qui lui-même y eſt altéré ; autrement il faudroit, au lieu de revenir immédiatement en *ut*, paſſer par d'autres Tons intermédiaires, où il ſeroit dangereux de s'égarer.

En ſuivant les mêmes analogies, on modulera dans l'ordre ſuivant pour ſortir d'un Ton mineur ; la Médiante premiérement, enſuite la Dominante, la

ſous-Dominante & la ſous-Médiante ou ſixieme Note. Le Mode de chacun de ces Tons acceſſoires eſt déterminé par ſa Médiante priſe dans l'Echelle du Ton principal. Par exemple, ſortant d'un Ton majeur *ut* pour moduler ſur ſa Médiante, on fait mineur le Mode de cette Médiante, parce que la Dominante *ſol* du Ton principal fait Tierce mineure ſur cette Médiante *mi*. Au contraire, ſortant d'un Ton mineur *la*, on module ſur ſa Médiante *ut* en Mode majeur, parce que la Dominante *mi* du Ton d'où l'on ſort fait Tierce majeure ſur la Tonique de celui où l'on entre, &c.

Ces regles renfermées dans une formule générale, ſont, que les Modes de la Dominante & de la ſous-Dominante ſoient ſemblables à celui de la Tonique, & que la Médiante & la ſixieme Note portent le Mode oppoſé. Il faut remarquer cependant qu'en vertu du droit qu'on a de paſſer du majeur au mineur, & réciproquement dans un même Ton, on peut auſſi changer l'ordre du Mode d'un Ton à l'autre; mais en s'éloignant ainſi de la *Modulation* naturelle, il faut ſonger au retour: car c'eſt une regle générale que tout mor-

ceau de Muſique doit finir dans le Ton par lequel il a commencé.

J'ai raſſemblé dans deux exemples fort courts tous les Tons dans leſquels on peut paſſer immédiatement; le premier en ſortant du Mode majeur, & l'autre, en ſortant du Mode mineur. Chaque Note indique une *Modulation*, & la valeur des Notes dans chaque exemple indique auſſi la durée relative convenable à chacun de ces Modes, ſelon ſon rapport avec le Ton principal. (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 6 & 7.)

Ces *Modulations* immédiates fourniſſent les moyens de paſſer par les mêmes regles dans des Tons plus éloignés, & de revenir enſuite au Ton principal qu'il ne faut jamais perdre de vue. Mais il ne ſuffit pas de connoître les routes qu'on doit ſuivre; il faut ſavoir auſſi comment y entrer. Voici le ſommaire des préceptes qu'on peut donner en cette Partie.

Dans la Mélodie, il ne faut, pour annoncer la *Modulation* qu'on a choiſie, que faire entendre les altérations qu'elle produit dans les Sons du Ton d'où l'on ſort, pour les rendre propres au Ton où l'on entre. Eſt-on en *ut* majeur; il ne faut que ſonner un *fa* Dièſe

pour annoncer le Ton de la Dominante, ou un *ſi* Bémol pour annoncer le Ton de la ſous-Dominante. Parcourez enſuite les cordes eſſentielles du Ton où vous entrez; s'il eſt bien choiſi votre *Modulation* ſera toujours bonne & réguliere.

Dans l'Harmonie, il y a un peu plus de difficulté : car comme il faut que le changement de Ton ſe faſſe en méme tems dans toutes les Parties, on doit prendre garde à l'Harmonie & au Chant, pour éviter de ſuivre à la fois deux différentes *Modulations*. Huyghens a fort bien remarqué que la proſcription des deux Quintes conſécutives a cette regle pour principe : en effet, on ne peut gueres former entre deux Parties pluſieurs Quintes juſtes de ſuite ſans moduler en deux Tons différens.

Pour annoncer un Ton, pluſieurs prétendent qu'il ſuffit de former l'Accord parfait de ſa Tonique, & cela eſt indiſpenſable pour donner le Mode; mais il eſt certain que le Ton ne peut être bien déterminé que par l'Accord ſenſible ou dominant : il faut donc faire entendre cet Accord en commençant la nouvelle *Modulation*. La bonne regle

regle ſeroit que la Septieme ou Diſſonance mineure y fût toujours préparée, au moins la premiere fois qu'on la fait entendre ; mais cette regle n'eſt pas praticable dans toutes les *Modulations* permiſes ; & pourvu que la Baſſe-fondamentale marche par Intervalles conſonnans, qu'on obſerve la liaiſon harmonique, l'analogie du Mode, & qu'on évite les fauſſes Relations, la *Modulation* eſt toujours bonne. Les Compoſiteurs donnent pour une autre regle de ne changer de Ton qu'après une Cadence parfaite ; mais cette regle eſt inutile, & perſonne ne s'y aſſujettit.

Toutes les manieres poſſibles de paſſer d'un Ton dans un autre ſe réduiſent à cinq pour le Mode majeur, & à quatre pour le Mode mineur ; leſquelles on trouvera énoncées par une Baſſe-fondamentale pour chaque *Modulation* dans la *Planche* B. *Figure* 8. S'il y a quelque autre *Modulation* qui ne revienne à aucune de ces neuf, à moins que cette *Modulation* ne ſoit Enharmonique, elle eſt mauvaiſe infailliblement. (Voyez ENHARMONIQUE.)

MODULER, *v. n.* C'eſt compoſer ou préluder, ſoit par écrit, ſoit ſur un

Inſtrument, ſoit avec la Voix, en ſuivant les regles de la *Modulation*. (V. MODULATION.)

NŒURS, *ſ. f.* Partie conſidérable de la Muſique des Grecs appellée par eux *Hermoſmenon*, laquelle conſiſtoit à connoître & choiſir le bienſéant en chaque Genre, & ne leur permettoit pas de donner à chaque ſentiment, à chaque objet, à chaque caractere toutes les formes dont il étoit ſuſceptible; mais les obligeoit de ſe borner à ce qui étoit convenable au ſujet, à l'occaſion, aux perſonnes, aux circonſtances. Les *Mœurs* conſiſtoient encore à tellement accorder & proportionner dans une Piece toutes les Parties de la Muſique, le Mode, le Tems, le Rhythme, la Mélodie, & même les changemens, qu'on ſentît dans le tout une certaine conformité qui n'y laiſſât point de diſparate, & le rendît parfaitement un. Cette ſeule Partie, dont l'idée n'eſt pas même connue dans notre Muſique, montre à quel point de perfection devoit être porté un Art où l'on avoit même réduit en regles ce qui eſt honnête, convenable & bienſéant.

MOINDRE, *adj.* (V. MINIME.)

MOL, *adj.* Epithete que donnent Ariſtoxène & Ptolemée à une eſpece du Genre Chromatique dont j'ai parlé au mot GENRE.

Pour la Muſique moderne, le mot *Mol* n'y eſt employé que dans la compoſition du mot *Bémol* ou B. *mol*, par oppoſition au mot *Béquarre*, qui jadis s'appelloit auſſi B. *dur*.

Zarlin cependant appelle Diatonique *Mol* une eſpece du Genre Diatonique dont j'ai parlé ci-devant. (V. DIATONIQUE.)

MONOCORDE, *ſ. m.* Inſtrument ayant une ſeule corde qu'on diviſe à volonté par des Chevalets mobiles, lequel ſert à trouver les rapports des Intervalles & toutes les diviſions du Canon Harmonique. Comme la Partie des Inſtrumens n'entre point dans mon plan, je ne parlerai pas plus long-tems de celui-ci.

MONODIE, *ſ. f.* Chant à voix ſeule, par oppoſition à ce que les Anciens appelloient *Chorodies*, ou Muſiques exécutées par le Chœur.

MONOLOGUE, *ſ. m.* Scene d'Opéra où l'Acteur eſt ſeul & ne parle qu'avec lui-même. C'eſt dans les *Monologues* que ſe déploient toutes les

forces de la Muſique ; le Muſicien pouvant s'y livrer à toute l'ardeur de ſon génie, ſans être gêné dans la longueur de ſes morceaux par la préſence d'un Interlocuteur. Ces Récitatifs obligés, qui font un ſi grand effet dans les Opéra Italiens, n'ont lieu que dans les *Monologues*.

MONOTONIE, *ſ. f.* C'eſt, au propre, une Pſalmodie ou un Chant qui marche toujours ſur le même Ton ; mais ce mot ne s'emploie gueres que dans le figuré.

MONTER, *v. n.* C'eſt faire ſuccéder les Sons du bas en haut ; c'eſt-à-dire, du grave à l'aigu. Cela ſe préſente à l'œil par notre maniere de noter.

MOTIF, *ſ. m.* Ce mot franciſé de l'Italien *motivo*, n'eſt gueres employé dans le ſens technique que par les Compoſiteurs. Il ſignifie l'idée primitive & principale ſur laquelle le Compoſiteur détermine ſon ſujet & arrange ſon deſſein. C'eſt le *Motif* qui, pour ainſi dire, lui met la plume à la main pour jetter ſur le papier telle choſe & non pas telle autre. Dans ce ſens le *Motif* principal doit être toujours préſent à l'eſprit du Compoſiteur, &

il doit faire enſorte qu'il le ſoit auſſi toujours à l'eſprit des Auditeurs. On dit qu'un Auteur bat la campagne lorſqu'il perd ſon *Motif* de vue, & qu'il coud des Accords ou des Chants qu'aucun ſens commun n'unit entr'eux.

Outre ce *Motif*, qui n'eſt que l'idée principale de la Piece, il y a des *Motifs* particuliers, qui ſont les idées déterminantes de la Modulation, des entrelacemens, des textures harmoniques; & ſur ces idées que l'on preſſent dans l'exécution, l'on juge ſi l'Auteur a bien ſuivi ſes *Motifs*, ou s'il a pris le change, comme il arrive ſouvent à ceux qui procedent Note après Note, & qui manquent de ſavoir ou d'invention. C'eſt dans cette acception qu'on dit *Motif* de Fugue, *Motif* de Cadence, *Motif* de changement de Mode, &c.

MOTTET, *ſ. m.* Ce mot ſignifioit anciennement une compoſition fort recherchée, enrichie de toutes les beautés de l'Art; & cela ſur une période fort courte : d'où lui vient, ſelon quelques-uns, le nom de *Mottet*, comme ſi ce n'étoit qu'un mot.

Aujourd'hui l'on donne le nom de *Mottet* à toute Piece de Muſique faite

ſur des paroles latines à l'uſage de l'Egliſe Romaine, comme Pſeaumes, Hymnes, Antiennes, Répons, &c. Et tout cela s'appelle, en général, Muſique Latine.

Les François réuſſiſſent mieux dans ce genre de Muſique que dans la Françoiſe, la langue étant moins défavorable; mais ils y recherchent trop de travail, & comme le leur a reproché l'Abbé du Bos, ils jouent trop ſur le mot. En général, la Muſique Latine n'a pas aſſez de gravité pour l'uſage auquel elle eſt deſtinée. On n'y doit point rechercher l'imitation comme dans la Muſique théâtrale : les Chants ſacrés ne doivent point repréſenter le tumulte des paſſions humaines, mais ſeulement la Majeſté de celui à qui ils s'adreſſent, & l'égalité d'ame de ceux qui les prononcent. Quoi que puiſſent dire les paroles, toute autre expreſſion dans le Chant eſt un contre-ſens. Il faut n'avoir, je ne dis pas aucune piété, mais je dis aucun goût, pour préférer dans les Egliſes la Muſique au Plain-Chant.

Les Muſiciens du treizieme & du quatorzieme ſiecle donnoient le nom de *Mottetus* à la Partie que nous nom-

mons aujourd'hui *Haute-Contre*. Ce nom, & d'autres auſſi étranges, cauſent ſouvent bien de l'embarras à ceux qui s'appliquent à déchiffrer les anciens manuſcrits de Muſique, laquelle ne s'écrivoit pas en Partition comme à préſent.

MOUVEMENT, *ſ. m.* Degré de viteſſe ou de lenteur que donne à la Meſure le caractere de la Piece qu'on exécute. Chaque eſpece de Meſure a un *Mouvement* qui lui eſt le plus propre, & qu'on déſigne en Italien par ces mots, *Tempo giuſto*. Mais outre celui-là il y a cinq principales modifications de *Mouvement* qui, dans l'ordre du lent au vîte, s'expriment par les mots *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Preſto*; & ces mots ſe rendent en François par les ſuivans, *Lent*, *Modéré*, *Gracieux*, *Gai*, *Vîte*. Il faut cependant obſerver que, le *Mouvement* ayant toujours beaucoup moins de préciſion dans la Muſique Françoiſe, les mots qui le déſignent y ont un ſens beaucoup plus vague que dans la Muſique Italienne.

Chacun de ces Degrés ſe ſubdiviſe & ſe modifie encore en d'autres, dans leſquels il faut diſtinguer ceux qui

n'indiquent que le Degré de viteſſe ou de lenteur, comme *Larghetto*, *Andantino*, *Allegretto*, *Preſtiſſimo*, & ceux qui marquent, de plus, le caractere & l'expreſſion de l'Air; comme *Agitato*, *Vivace*, *Guſtoſo*, *Con brio*, &c. Les premiers peuvent être ſaiſis & rendus par tous les Muſiciens; mais il n'y a que ceux qui ont du ſentiment & du goût qui ſentent & rendent les autres.

Quoique généralement les *Mouvemens* lents conviennent aux paſſions triſtes, & les *Mouvemens* animés aux paſſions gaies, il y a pourtant ſouvent des modifications par leſquelles une paſſion parle ſur le ton d'une autre: il eſt vrai, toutefois, que la gaieté ne s'exprime gueres avec lenteur; mais ſouvent les douleurs les plus vives ont le langage le plus emporté.

MOUVEMENT eſt encore la marche ou le progrès des Sons du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave: ainſi quand on dit qu'il faut, autant qu'on le peut, faire marcher la Baſſe & le Deſſus par *Mouvemens contraires*, cela ſignifie que l'une des Parties doit monter, tandis que l'autre deſcend. *Mouvement ſemblable*, c'eſt quand les deux Parties

marchent en même ſens. Quelques-uns appellent *Mouvement oblique* celui où l'une des Parties reſte en place, tandis que l'autre monte ou deſcend.

Le ſavant Jérôme Mei, à l'imitation d'Ariſtoxène, diſtingue généralement, dans la Voix humaine, deux ſortes de *Mouvemens*; ſavoir, celui de la Voix parlante, qu'il appelle *Mouvement continu*, & qui ne ſe fixe qu'au moment qu'on ſe tait; & celui de la Voix chantante, qui marche par Intervalles déterminés, & qu'il appelle *Mouvement diaſtématique* ou *Intervallatif*.

MUANCES, *ſ. f.* On appelle ainſi les diverſes manieres d'appliquer aux Notes les ſyllabes de la Gamme, ſelon les diverſes poſitions des deux ſemi-Tons de l'Octave, & ſelon les différentes routes pour y arriver. Comme l'Arétin n'inventa que ſix de ces ſyllabes, & qu'il y a ſept Notes à nommer dans une Octave, il falloit néceſſairement répéter le nom de quelque Note; cela fit qu'on nomma toujours *mi fa* ou *fa la* les deux Notes entre leſquelles ſe trouvoit un des ſemi-Tons. Ces noms déterminoient en même tems ceux des Notes les plus voiſines, ſoit en montant, ſoit en deſcendant. Or

comme les deux ſemi-Tons ſont ſujets à changer de place dans la Modulation, & qu'il y a dans la Muſique une multitude de manieres différentes de leur appliquer les ſix mêmes ſyllabes, ces manieres s'appelloient *Muances*, parce que les mêmes Notes y changeoient inceſſamment de noms. (Voy. GAMME.)

Dans le ſiecle dernier on ajouta en France la ſyllabe *ſi* aux ſix premieres de la Gamme de l'Arétin. Par ce moyen la ſeptieme Note de l'Echelle ſe trouvant nommée, les *Muances* devinrent inutiles, & furent proſcrites de la Muſique Françoiſe; mais chez toutes les autres Nations, où, ſelon l'eſprit du métier, les Muſiciens prennent toujours leur vieille routine pour la perfection de l'Art, on n'a point adopté le *ſi*; & il y a apparence qu'en Italie, en Eſpagne, en Allemagne, en Angleterre, les *Muances* ſerviront longtems encore à la déſolation des commençans.

MUANCES, dans la Muſique ancienne. (Voyez MUTATIONS.

MUSETTE, *ſ. f.* Sorte d'Air convenable à l'Inſtrument de ce nom, dont la Meſure eſt à deux ou trois

Tems, le caractere naïf & doux, le mouvement un peu lent, portant une Baſſe pour l'ordinaire en Tenue ou Point d'Orgue, telle que la peut faire une *Muſette*, & qu'on appelle à cauſe de cela Baſſe de *Muſette*. Sur ces Airs on forme des Danſes d'un caractere convenable, & qui portent auſſi le nom de *Muſettes*.

MUSICAL, *adj.* Appartenant à la Muſique. (Voyez MUSIQUE.)

MUSICALEMENT, *adv.* D'une maniere Muſicale, dans les regles de la Muſique. (Voyez MUSIQUE.)

MUSICIEN, *ſ. m.* Ce nom ſe donne également à celui qui compoſe la Muſique & à celui qui l'exécute. Le premier s'appelle auſſi *Compoſiteur*. (V. ce mot.)

Les anciens Muſiciens étoient des Poëtes, des Philoſophes, des Orateurs du premier ordre. Tels étoient Orphée, Terpandre, Stéſichore, &c. Auſſi Boëce ne veut-il pas honorer du nom de *Muſicien* celui qui pratique ſeulement la Muſique par le miniſtere ſervile des doigts & de la voix; mais celui qui poſſede cette ſcience par le raiſonnement & la ſpéculation. Et il ſemble, de plus, que pour s'élever

aux grandes expreſſions de la Muſique oratoire & imitative, il faudroit avoir fait une étude particuliere des paſſions humaines & du langage de la Nature. Cependant les *Muſiciens* de nos jours bornés, pour la plupart, à la pratique des Notes & de quelques tours de Chant ne ſeront gueres offenſés, je penſe, quand on ne les tiendra pas pour de grands Philoſophes.

MUSIQUE, *ſ. f.* Art de combiner les Sons d'une maniere agréable à l'oreille. Cet Art devient une ſcience & même très-profonde, quand on veut trouver les principes de ces combinaiſons & les raiſons des affections qu'elles nous cauſent. Ariſtide Quintilien définit la *Muſique*, l'Art du beau & de la décence dans les Voix & dans les Mouvemens. Il n'eſt pas étonnant qu'avec des définitions ſi vagues & ſi générales les Anciens aient donné une étendue prodigieuſe à l'Art qu'ils définiſſoient ainſi.

On ſuppoſe communément que le mot de *Muſique* vient de *Muſa*, parce qu'on croit que les Muſes ont inventé cet Art : mais Kircher, d'après Diodore, fait venir ce nom d'un mot Egyptien, prétendant que c'eſt en

Egypte que la *Muſique* a commencé à ſe rétablir après le déluge, & qu'on en reçut la premiere idée du Son que rendoient les roſeaux qui croiſſent ſur les bords du Nil, quand le vent ſouffloit dans leurs tuyaux. Quoi qu'il en ſoit de l'étymologie du nom, l'origine de l'Art eſt certainement plus près de l'homme, & ſi la parole n'a pas commencé par du Chant, il eſt ſûr, au moins, qu'on chante par-tout où l'on parle.

La *Muſique* ſe diviſe naturellement en *Muſique théorique* ou *ſpéculative*, & en *Muſique pratique*.

La *Muſique* ſpéculative eſt, ſi l'on peut parler ainſi, la connoiſſance de la matiere muſicale; c'eſt-à-dire, des différens rapports du grave à l'aigu, du vîte au lent, de l'aigre au doux, du fort au foible, dont les Sons ſont ſuſceptibles; rapports qui, comprenant toutes les combinaiſons poſſibles de la Muſique & des Sons, ſemblent comprendre auſſi toutes les cauſes des impreſſions que peut faire leur ſucceſſion ſur l'oreille & ſur l'ame.

La *Muſique* pratique eſt l'Art d'appliquer & mettre en uſage les principes de la ſpéculative, c'eſt-à-dire,

de conduire & diſpoſer les Sons par rapport à la conſonnance, à la durée, à la ſucceſſion, de telle ſorte que le tout produiſe ſur l'oreille l'effet qu'on s'eſt propoſé; c'eſt cet Art qu'on appelle *Compoſition*. (Voyez ce mot.) A l'égard de la production actuelle des Sons par les Voix ou par les Inſtrumens, qu'on appelle *Exécution*, c'eſt la partie purement mécanique & opérative, qui, ſuppoſant ſeulement la faculté d'entonner juſte les Intervalles, de marquer juſte les durées, de donner aux Sons le degré preſcrit dans le Ton, & la valeur preſcrite dans le Tems, ne demande en rigueur d'autre connoiſſance que celle des caracteres de la *Muſique*, & l'habitude de les exprimer.

La *Muſique* ſpéculative ſe diviſe en deux parties; ſavoir, la connoiſſance du rapport des Sons ou de leurs Intervalles; & celle de leurs durées relatives; c'eſt-à-dire, de la Meſure & du Tems.

La premiere eſt proprement celle que les Anciens ont appellée *Muſique harmonique*. Elle enſeigne en quoi conſiſte la nature du Chant & marque ce qui eſt conſonnant, diſſonant

agréable ou déplaiſant dans la Modulation. Elle fait connoître, en un mot, les diverſes manieres dont les Sons affectent l'oreille par leur timbre, par leur force, par leurs Intervalles ; ce qui s'applique également à leur Accord & à leur ſucceſſion.

La ſeconde a été appellée *Rhythmique*, parce qu'elle traite des Sons eu égard au Tems & à la quantité. Elle contient l'explication du *Rhythme*, du *Mètre*, des Meſures longues & courtes, vives & lentes, des Tems & des diverſes parties dans leſquelles on les diviſe, pour y appliquer la ſucceſſion des Sons.

La *Muſique pratique* ſe diviſe auſſi en deux Parties, qui répondent aux deux précédentes.

Celle qui répond à la *Muſique harmonique*, & que les Anciens appelloient *Mélopée*, contient les regles pour combiner & varier les Intervalles conſonnans & diſſonans, d'une maniere agréable & harmonieuſe. (V. MELOPÉE.)

La ſeconde, qui répond à la *Muſique Rhythmique*, & qu'ils appelloient *Rhythmopée*, contient les regles pour l'application des Tems, des Pieds, des Meſures ; en un mot, pour la pratique du Rhythme. (Voyez RHYTHME.)

Porphyre donne une autre diviſion de la *Muſique*, en tant qu'elle a pour objet le Mouvement muet ou ſonore, &, ſans la diſtinguer en ſpéculative & pratique, il y trouve les ſix Parties ſuivantes; la *Rhythmique*, pour les mouvemens de la Danſe; la *Métrique*, pour la Cadence & le nombre des Vers; l'*Organique*, pour la pratique des Inſtrumens; la *Poétique*, pour les Tons & l'Accent de la Poéſie; l'*Hypocritique*, pour les attitudes des Pantomimes; & l'*Harmonique*, pour le Chant.

La *Muſique* ſe diviſe aujourd'hui plus ſimplement en *Mélodie* & en *Harmonie*; car la Rhythmique n'eſt plus rien pour nous, & la Métrique eſt très-peu de choſe, attendu que nos Vers, dans le Chant, prennent preſque uniquement leur Meſure de la *Muſique*, & perdent le peu qu'ils en ont par eux-mêmes.

Par la Mélodie, on dirige la ſucceſſion des Sons, de maniere à produire des Chants agréables. (V. MÉLODIE, CHANT, MODULATION.)

L'Harmonie conſiſte à unir à chacun des Sons d'une ſucceſſion réguliere deux ou pluſieurs autres Sons, qui frappant

l'oreille en même tems, la flattent par leur concours. (Voyez HARMONIE.)

On pourroit & l'on devroit peut-être encore diviſer la *Muſique* en *naturelle* & *imitative*. La premiere, bornée au ſeul phyſique des Sons & n'agiſſant que ſur le ſens, ne porte point ſes impreſſions juſqu'au cœur, & ne peut donner que des ſenſations plus ou moins agréables. Telle eſt la Muſique des Chanſons, des Hymnes, des Cantiques, de tous les Chants qui ne ſont que des combinaiſons de Sons Mélodieux, & en général toute Muſique qui n'eſt qu'Harmonieuſe.

La ſeconde, par des inflexions vives accentuées, &, pour ainſi dire, parlantes, exprime toutes les paſſions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, ſoumet la Nature entiere à ſes ſavantes imitations, & porte ainſi juſqu'au cœur de l'homme des ſentimens propres à l'émouvoir. Cette Muſique vraiment lyrique & théâtrale étoit celle des anciens Poëtes, & c'eſt de nos jours celle qu'on s'efforce d'appliquer aux Drames qu'on exécute en Chant ſur nos Théâtres. Ce n'eſt que dans cette *Muſique*, & non dans l'Harmoni-

dont nous parlent les Philoſophes : *Muſique* divine, *Muſique* des hommes, *Muſique* céleſte, *Muſique* terreſtre, *Muſique* active, *Muſique* contemplative, *Muſique* énonciative, intellective, oratoire, *&c.*

C'eſt ſous ces vaſtes idées qu'il faut entendre pluſieurs paſſages des Anciens ſur la *Muſique*, qui ſeroient inintelligibles dans le ſens que nous donnons aujourd'hui à ce mot.

Il paroît que la *Muſique* a été l'un des premiers Arts : on le trouve mêlé parmi les plus anciens monumens du Genre Humain. Il eſt très-vraiſemblable auſſi que la *Muſique* Vocale a été trouvée avant l'Inſtrumentale, ſi même il y a jamais eu parmi les Anciens une *Muſique* vraiment Inſtrumentale ; c'eſt-à-dire, faite uniquement pour les Inſtrumens. Non-ſeulement les hommes, avant d'avoir trouvé aucun Inſtrument, ont dû faire des obſervations ſur les différens Tons de leur Voix ; mais ils ont dû apprendre de bonne heure par le concert naturel des oiſeaux, à modifier leur Voix & leur goſier d'une maniere agréable & mélodieuſe. Après cela, les Inſtrumens à vent ont dû être les premiers inventés. Diodore & d'au-

tres Auteurs en attribuent l'invention à l'obſervation du ſifflement des vents dans les roſeaux où autres tuyaux des plantes. C'eſt auſſi le ſentiment de Lucrece.

At liquidas avium voces imitarier ore
Antè fuit multò, quàm levia carmina cantu
Concelebrare homines poſſint, aureiſque juvare;
Et Zephyri cava per calamorum ſibila primùm
Agreſteis docuêre cavas inflare cicutas.

A l'égard des autres ſortes d'Inſtrumens, les Cordes ſonores ſont ſi communes que les hommes en ont dû obſerver de bonne heure les différens Tons; ce qui a donné naiſſance aux Inſtrumens à Corde. (V. CORDE.)

Les Inſtrumens qu'on bat pour en tirer du Son, comme les Tambours & les Tymbales, doivent leur origine au bruit ſourd que rendent les corps creux quand on les frappe.

Il eſt difficile de ſortir de ces généralités pour conſtater quelque fait ſur l'invention de la *Muſique* réduite en Art. Sans remonter au-delà du déluge,

pluſieurs Anciens attribuent cette invention à Mercure, auſſi-bien que celle de la Lyre. D'autres veulent que les Grecs en ſoient redevables à Cadmus, qui, en ſe ſauvant de la Cour du Roi de Phénicie, amena en Grece la Muſicienne Hermione ou Harmonie; d'où il s'enſuivroit que cet Art étoit connu en Phénicie avant Cadmus. Dans un endroit du Dialogue de Plutarque ſur la *Muſique*, Lyſias dit que c'eſt Amphion qui l'a inventée; dans un autre, Sotérique dit que c'eſt Apollon; dans un autre encore, il ſemble en faire honneur à Olympe: on ne s'accorde gueres ſur tout cela, & c'eſt ce qui n'importe pas beaucoup, non plus. A ces premiers inventeurs ſuccéderent Chiron, Démodocus, Hermès, Orphée, qui, ſelon quelques-uns, inventa la Lyre. Après ceux-là vint Phœmius, puis Terpandre, contemporain de Licurgue, & qui donna des regles de la *Muſique*. Quelques perſonnes lui attribuent l'invention des premiers Modes. Enfin l'on ajoute Thalès, & Thamiris, qu'on dit avoir été l'inventeur de la *Muſique* inſtrumentale.

Ces grands Muſiciens vivoient la plupart avant Homere. D'autres plus

modernes ſelon Laſus d'Hermione, Melnippides, Philoxène, Timothée, Phrynnis, Epigonius, Lyſandre, Simmicus & Diodore, qui tous ont conſidérablement perfectionné la *Muſique*.

Laſus eſt, à ce qu'on prétend le premier qui ait écrit ſur cet Art, du tems de Darius Hyſtaſpes. Epigonius inventa l'Inſtrument à quarante cordes qui portoit ſon nom. Simmicus inventa auſſi un Inſtrument de trente-cinq cordes, appellé *Simmicium*.

Diodore perfectionna la Flûte & y ajouta de nouveaux trous, & Timothée la Lyre, en y ajoutant une nouvelle corde; ce qui le fit mettre à l'amende par les Lacédémoniens.

Comme les anciens Auteurs s'expliquent fort obſcurément ſur les inventeurs des Inſtrumens de *Muſique*, ils ſont auſſi fort obſcurs ſur les Inſtrumens mêmes. A peine en connoiſſons-nous autre choſe que les noms. (V. INSTRUMENT.)

La *Muſique* étoit dans la plus grande eſtime chez divers Peuples de l'Antiquité, & principalement chez les Grecs, & cette eſtime étoit proportionnée à la puiſſance & aux effets ſurprenans qu'ils attribuoient à cet Art. Leurs Auteurs

ne croient pas nous en donner une trop grande idée, en nous disant qu'elle étoit en usage dans le Ciel, & qu'elle faisoit l'amusement principal des Dieux & des ames des Bienheureux. Platon ne craint pas de dire qu'on ne peut faire de changement dans la *Musique* qui n'en soit un dans la constitution de l'Etat; & il prétend qu'on peut assigner les Sons capables de faire naître la bassesse de l'ame, l'insolence & les vertus contraires. Aristote, qui semble n'avoir écrit sa politique que pour opposer ses sentimens à ceux de Platon, est pourtant d'accord avec lui touchant la puissance de la *Musique* sur les mœurs. Le judicieux Polybe nous dit que la *Musique* étoit nécessaire pour adoucir les mœurs des Arcades qui habitoient un pays où l'air est triste & froid; que ceux de Cynete, qui négligerent la *Musique*, surpasserent en cruauté tous les Grecs, & qu'il n'y a point de Ville où l'on ait tant vu de crimes. Athénée nous assure qu'autrefois toutes les loix divines & humaines, les exhortations à la vertu, la connoissance de ce qui concernoit les Dieux & les Héros, les vies & les actions des hommes illustres

étoient écrites en vers & chantées publiquement par des Chœurs au ſon des Inſtrumens ; & nous voyons, par nos Livres ſacrés, que tels étoient, dès les premiers tems, les uſages des Iſraélites. On n'avoit point trouvé de moyen plus efficace pour graver dans l'eſprit des hommes les principes de la morale & l'amour de la vertu ; ou plutôt tout cela n'étoit point l'effet d'un moyen prémédité, mais de la grandeur des ſentimens, & de l'élévation des idées qui cherchoient par des accens proportionnés à ſe faire un langage digne d'elles.

La *Muſique* faiſoit partie de l'étude des anciens Pythagoriciens. Ils s'en ſervoient pour exciter le cœur à des actions louables, & pour s'enflammer de l'amour de la vertu. Selon ces Philoſophes, notre ame n'étoit, pour ainſi dire, formée que d'Harmonie, & ils croyoient rétablir, par le moyen de l'Harmonie ſenſuelle, l'Harmonie intellectuelle & primitive des facultés de l'ame ; c'eſt-à-dire, celle qui, ſelon eux, exiſtoit en elle avant qu'elle animât nos corps, & lorſqu'elle habitoit les Cieux.

La *Muſique* eſt déchue aujourd'hui de

de ce degré de puiſſance & de majeſté, au point de nous faire douter de la vérité des merveilles qu'elle opéroit autrefois, quoiqu'attéſtées par les plus judicieux Hiſtoriens, & par les plus graves Philoſophes de l'Antiquité. Cependant on retrouve dans l'Hiſtoire moderne quelques faits ſemblables. Si Thimothée excitoit les fureurs d'Alexandre par le Mode Phrygien, & les calmoit par le Mode Lydien, une *Muſique* plus moderne renchériſſoit encore en excitant, dit-on, dans Eric, Roi de Dannemarck, une telle fureur qu'il tuoit ſes meilleurs domeſtiques. Sans doute ces malheureux étoient moins ſenſibles que leur Prince à la *Muſique*; autrement il eût pu courir la moitié du danger. D'Aubigny rapporte une autre hiſtoire toute pareille à celle de Timothée. Il dit que, ſous Henri III, le Muſicien Claudin jouant aux noces du Duc de Joyeuſe ſur le Mode Phrygien, anima, non le Roi, mais un Courtiſan qui s'oublia juſqu'à mettre la main aux armes en préſence de ſon Souverain; mais le Muſicien ſe hâta de le calmer en prenant le Mode Hypo-Phrygien. Cela eſt dit avec autant d'aſſurance que ſi le

Muſicien Claudin avoit pu ſavoir exactement en quoi conſiſtoit le Mode Phrygien & le Mode Hypo-Phrygien.

Si notre *Muſique* a peu de pouvoir ſur les affections de l'ame, en revanche elle eſt capable d'agir phyſiquement ſur les corps, témoin l'hiſtoire de la Tarentule, trop connue pour en parler ici; témoin ce Chevalier Gaſcon dont parle Boyle, lequel, au ſon d'une Cornemuſe, ne pouvoit retenir ſon urine; à quoi il faut ajouter ce que raconte le même Auteur de ces femmes qui ſe fondoient en larmes lorſqu'elles entendoient un certain Ton dont le reſte des Auditeurs n'étoit point affecté : & je connois à Paris une femme de condition, laquelle ne peut écouter quelque *Muſique* que ce ſoit ſans être ſaiſie d'un rire involontaire & convulſif. On lit auſſi dans l'Hiſtoire de l'Académie des Sciences de Paris qu'un Muſicien fut guéri d'une violente fievre par un Concert qu'on fit dans ſa chambre.

Les Sons agiſſent même ſur les corps inanimés, comme on le voit par le frémiſſement d'un corps ſonore au ſon d'un autre avec lequel il eſt accordé dans certain rapport. Morhoff fait men-

tion d'un certain Petter Hollandois, qui briſoit un verre au ſon de ſa voix. Kircher parle d'une grande pierre qui frémiſſoit au ſon d'un certain tuyau d'Orgue. Le P. Merſenne parle auſſi d'une ſorte de carreau que le Jeu d'Orgue ébranloit comme auroit pu faire un tremblement de terre. Boyle ajoute que les ſtalles tremblent ſouvent au ſon des Orgues; qu'il les a ſenti frémir ſous ſa main au ſon de l'Orgue ou de la voix, & qu'on l'a aſſuré que celles qui étoient bien faites trembloient toutes à quelque Ton déterminé. Tout le monde a ouï parler du fameux pilier d'une Egliſe de Reims qui s'ébranle ſenſiblement au ſon d'une certaine cloche, tandis que les autres piliers reſtent immobiles; mais ce qui ravit au ſon l'honneur du merveilleux, eſt que ce même pilier s'ébranle également quand on a ôté le batail de la cloche.

Tous ces exemples, dont la plupart appartiennent plus au ſon qu'à la *Muſique*, & dont la Phyſique peut donner quelque explication, ne nous rendent point plus intelligibles ni plus croyables les effets merveilleux & preſque divins que les Anciens attribuent

à la *Muſique*. Pluſieurs Auteurs ſe ſont tourmentés pour tâcher d'en rendre raiſon. Wallis les attribue en partie à la nouveauté de l'Art, & les rejette en partie ſur l'exagération des Auteurs. D'autres en font honneur ſeulement à la Poéſie. D'autres ſuppoſent que les Grecs, plus ſenſibles que nous par la conſtitution de leur climat ou par leur maniere de vivre, pouvoient être émus de choſes qui ne nous auroient nullement touchés. M. Burette, même en adoptant tous ces faits, prétend qu'ils ne prouvent point la perfection de la *Muſique* qui les a produits : il n'y voit rien que de mauvais racleurs de Village n'aient pu faire, ſelon lui, tout auſſi-bien que les premiers Muſiciens du monde.

La plupart de ces ſentimens ſont fondés ſur la perſuaſion où nous ſommes de l'excellence de notre *Muſique*, & ſur le mépris que nous avons pour celle des Anciens. Mais ce mépris eſt-il lui-même auſſi-bien fondé que nous le prétendons ? C'eſt ce qui a été examiné bien des fois, & qui, vu l'obſcurité de la matiere & l'inſuffiſance des juges, auroit grand beſoin de l'être mieux. De tous ceux qui ſe ſont mêlés

juſqu'ici de cet examen, Voſſius, dans ſon Traité *de viribus cantûs & rhythmi*, paroît être celui qui a le mieux diſcuté la queſtion & le plus approché de la vérité. J'ai jetté là-deſſus quelques idées dans un autre écrit non public encore, où mes idées ſeront mieux placées que dans cet ouvrage, qui n'eſt pas fait pour arrêter le Lecteur à diſcuter mes opinions.

On a beaucoup ſouhaité de voir quelques fragmens de *Muſique* ancienne. Le P. Kircher & M. Burette ont travaillé là-deſſus à contenter la curioſité du Public. Pour le mettre plus à portée de profiter de leurs ſoins, j'ai tranſcrit dans la *Planche* C deux morceaux de *Muſique* Grecque, traduits en Note moderne par ces Auteurs. Mais qui oſera juger de l'ancienne *Muſique* ſur de tels échantillons? Je les ſuppoſe fideles. Je veux même que ceux qui voudroient en juger connoiſſent ſuffiſamment le génie & l'accent de la langue Grecque: qu'ils réfléchiſſent qu'un Italien eſt juge incompétent d'un Air françois, qu'un François n'entend rien du tout à la Mélodie Italienne; puiſqu'il compare les tems & les lieux, & qu'il prononce s'il l'oſe.

Pour mettre le Lecteur à portée de juger des divers Accens muſicaux des Peuples, j'ai tranſcrit auſſi dans la *Planche* N. un Air Chinois tiré du P. du Halde, un Air Perſan tiré du Chevalier Chardin, & deux Chanſons des Sauvages de l'Amérique tirées du P. Merſenne. On trouvera dans tous ces morceaux une conformité de Modulation avec notre Muſique, qui pourra faire admirer aux uns la bonté & l'univerſalité de nos regles, & peut-être rendre ſuſpecte à d'autres l'intelligence ou la fidélité de ceux qui nous ont tranſmis ces Airs.

J'ai ajouté dans la même *Planche* le célebre *Rans-des-Vaches*, cet Air ſi chéri des Suiſſes qu'il fut défendu ſous peine de mort de le jouer dans leurs Troupes, parce qu'il faiſoit fondre en larmes, déſerter ou mourir ceux qui l'entendoient, tant il excitoit en eux l'ardent deſir de revoir leur pays. On chercheroit en vain dans cet Air les accens énergiques capables de produire de ſi étonnans effets. Ces effets, qui n'ont aucun lieu ſur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, des ſouvenirs, de mille circonſtances ui, retracées par cet Air à ceux qui

l'entendent, & leur rappellant leur pays, leurs anciens plaiſirs, leur jeuneſſe, & toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amere d'avoir perdu tout cela. La *Muſique* alors n'agit point préciſément comme *Muſique*, mais comme ſigne mémoratif. Cet Air, quoique toujours le même, ne produit plus aujourd'hui les mêmes effets qu'il produiſoit ci-devant ſur les Suiſſes, parce qu'ayant perdu le goût de leur premiere ſimplicité, ils ne la regrettent plus quand on la leur rappelle. Tant il eſt vrai que ce n'eſt pas dans leur action phyſique qu'il faut chercher les plus grands effets des Sons ſur le cœur humain.

La maniere dont les Anciens notoient leur *Muſique* étoit établie ſur un fondement très-ſimple, qui étoit le rapport des chiffres; c'eſt-à-dire, par les lettres de leur Alphabet: mais au lieu de ſe borner, ſur cette idée, à un petit nombre de caracteres faciles à retenir, ils ſe perdirent dans des multitudes de ſignes différens dont ils embrouillerent gratuitement leur *Muſique*; en ſorte qu'ils avoient autant de manieres de noter que de Genres & de Modes. Boëce prit dans l'Alpha-

bet Latin des caracteres correſpondans à ceux des Grecs. Le Pape Grégoire perfectionna ſa méthode. En 1024, Guy d'Arezzo, Bénédictin, introduiſit l'uſage des Portées; (voyez PORTÉE.) ſur les Lignes deſquelles il marqua les Notes en forme de points; (voyez NOTES.) déſignant par leur poſition, l'élévation ou l'abaiſſement de la voix. Kircher, cependant, prétend que cette invention eſt antérieure à Gui; & en effet, je n'ai pas vu dans les écrits de ce Moine qu'il ſe l'attribue: mais il inventa la Gamme & appliqua aux Notes de ſon Hexacorde les noms tirés de l'Hymne de Saint Jean-Baptiſte, qu'elles conſervent encore aujourd'hui. (Voyez *Pl.* G. *Fig.* 2.) Enfin cet homme né pour la *Muſique* inventa différens Inſtrumens appellés *Polyplectra*, tel que le Clavecin, l'Epinette, la Vielle, &c. (Voyez GAMME.)

Les caracteres de la *Muſique* ont, ſelon l'opinion commune, reçu leur derniere augmentation conſidérable en 1330; tems où l'on dit que Jean de Muris, appellé mal-à-propos par quelques-uns *Jean de Meurs* ou *de Muriâ*, Docteur de Paris, quoique Geſner le faſſe Anglois, inventa les différentes

figures des Notes qui désignent la durée ou la quantité, & que nous appellons aujourd'hui Rondes, Blanches, Noires, &c. Mais ce sentiment, bien que très-commun, me paroît peu fondé, à en juger par son Traité de *Musique*, intitulé: *Speculum Musicæ*, que j'ai eu le courage de lire presque entier, pour y constater l'invention que l'on attribue à cet Auteur. Au reste ce grand Musicien a eu, comme le Roi des Poëtes, l'honneur d'être réclamé par divers Peuples; car les Italiens le prétendent aussi de leur Nation, trompés apparemment par une fraude ou une erreur de Bontempi qui le dit *Perugino* au lieu de *Parigino*.

Lasus est, ou paroît être, comme il est dit ci-dessus, le premier qui ait écrit sur la *Musique*; mais son ouvrage est perdu, aussi-bien que plusieurs autres livres des Grecs & des Romains sur la même matiere. Aristoxène, disciple d'Aristote & chef de secte en *Musique*, est le plus ancien Auteur qui nous reste sur cette science. Après lui vient Euclide d'Alexandrie. Aristide Quintilien écrivoit après Cicéron. Alypius vient ensuite; puis Gaudentius, Nicomaque & Bacchius.

Marc Meibomius nous a donné une belle édition de ces ſept Auteurs Grecs avec la traduction Latine & des Notes.

Plutarque a écrit un Dialogue ſur la *Muſique*. Ptolomée, célebre Mathématicien, écrivit en Grec les principes de l'Harmonie vers le tems de l'Empereur Antonin. Cet Auteur garde un milieu entre les Pythagoriciens & les Ariſtoxéniens. Long-tems après, Manuel Bryennius écrivit auſſi ſur le même ſujet.

Parmi les Latins, Boëce a écrit du tems de Théodoric, & non loin du même tems, Martianus, Caſſiodore & Saint Auguſtin.

Les Modernes ſont en grand nombre. Les plus connus ſont Zarlin, Salinas, Valgulio, Galilée, Mei, Doni, Kircher, Merſenne, Parran, Perrault, Wallis, Deſcartes, Holder, Mengoli, Malcolm, Burette, Valloti; enfin M. Tartini, dont le livre eſt plein de profondeur, de génie, de longueurs & d'obſcurité; & M. Rameau, dont les écrits ont ceci de ſingulier, qu'ils ont fait une grande fortune ſans avoir été lus de perſonne. Cette lecture eſt d'ailleurs devenue ab-

ſolument ſuperflue depuis que M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au Public le ſyſtême de la Baſſe-fondamentale, la ſeule choſe utile & intelligible qu'on trouve dans les écrits de ce Muſicien.

MUTATIONS ou MUANCES, Μεταβολαὶ. On appelloit ainſi, dans la *Muſique* ancienne, généralement tous les paſſages d'un ordre ou d'un ſujet de Chant à un autre. Ariſtoxène définit la *Mutation* une eſpece de paſſion dans l'ordre de la Mélodie; Bacchius, un changement de ſujet, ou la tranſpoſition du ſemblable dans un lieu diſſemblable; Ariſtide Quintilien, une variation dans le ſyſtême propoſé, & dans le caractere de la voix; Martianus Cappella, une tranſition de la voix dans un autre ordre de Sons.

Toutes ces définitions, obſcures & trop générales, ont beſoin d'être éclaircies par les diviſions; mais les Auteurs ne s'accordent pas mieux ſur ces diviſions que ſur la définition même. Cependant on recueille à-peu-près que toutes ces *Mutations* pouvoient ſe réduire à cinq eſpeces principales. 1°. *Mutation* dans le Genre, lorſque

le Chant paſſoit, par exemple, du Diatonique au Chromatique ou à l'Enharmonique, & réciproquement. 2°. Dans le ſyſtême, lorſque la Modulation uniſſoit deux Tétracordes disjoints ou en ſéparoit deux conjoints; ce qui revient au paſſage du Béquarre au Bémol, & réciproquement. 3°. Dans le Mode, quand on paſſoit, par exemple, du Dorien au Phrygien ou au Lydien, & réciproquement, &c. 4°. Dans le Rhythme, quand on paſſoit du vîte au lent, ou d'une Meſure à une autre. 5°. Enfin dans la Mélopée, lorſqu'on interrompoit un Chant grave, ſérieux, magnifique, par un Chant enjoué, gai, impétueux, &c.

N.

NATUREL, *adj.* Ce mot en Muſique a pluſieurs ſens. 1°. Muſique *Naturelle* eſt celle que forme la voix humaine par oppoſition à la Muſique artificielle qui s'exécute avec des Inſtrumens. 2°. On dit qu'un Chant eſt *Naturel*, quand il eſt aiſé, doux, gracieux, facile : qu'une Harmonie eſt *Naturelle*, quand elle a peu de renverſemens, de Diſſonances; qu'elle eſt produite par les cordes eſſentielles & *Naturelles* du Mode. 3°. *Naturel* ſe dit encore de tout Chant qui n'eſt ni forcé ni baroque, qui ne va ni trop haut ni trop bas, ni trop vite ni trop lentement. 4°. Enfin la ſignification la plus commune de ce mot, & la ſeule dont l'Abbé Broſſard n'a point parlé, s'applique aux Tons ou Modes dont les Sons ſe tirent de la Gamme ordinaire ſans aucune altération : de ſorte qu'un Mode *Naturel* eſt celui où l'on n'emploie ni Dièſe ni Bémol. Dans le ſens exact il n'y

auroit qu'un ſeul Ton *Naturel*, qui ſeroit celui d'*ut* ou de *C* Tierce majeure ; mais on étend le nom de *Naturels* à tous les Tons dont les cordes eſſentielles, ne portant ni Dièſes ni Bémols, permettent qu'on n'arme la Clef ni de l'un ni de l'autre : tels ſont les Modes majeurs de *G* & de *F*, les Modes mineurs d'*A* & de *D*. &c. (Voyez CLEFS TRANSPOSÉES, MODES, TRANSPOSITIONS.)

Les Italiens notent toujours leur Récitatif au *Naturel*, les changemens de Tons y étant ſi fréquens & les Modulations ſi ſerrées que, de quelque maniere qu'on armât la Clef pour un Mode, on n'épargneroit ni Dièſes ni Bémols pour les autres, & l'on ſe jetteroit, pour la ſuite de la Modulation, dans des confuſions de ſignes très-embarraſſantes, lorſque les Notes altérées à la Clef par un ſigne ſe trouveroient altérées par le ſigne contraire accidentellement. (Voy. RÉCITATIF.)

Solfier au *Naturel*, c'eſt ſolfier par les noms *Naturels* des Sons de la Gamme ordinaire, ſans égard au Ton où l'on eſt. (Voyez SOLFIER.)

NETE, *ſ. f.* C'étoit, dans la Muſique Grecque, la quatrieme corde ou

la plus aiguë de chacun des trois Tétracordes qui ſuivoient les deux premiers du grave à l'aigu.

Quand le troiſieme Tétracorde étoit conjoint avec le ſecond, c'étoit le Tétracorde Synnéménon, & ſa *Nete* s'appelloit *Nete-Synnéménon.*

Ce troiſieme Tétracorde portoit le nom de Diézeugménon quand il étoit disjoint ou ſéparé du ſecond par l'Intervalle d'un *Ton*, & ſa *Nete* s'appelloit *Nete-Diézeugménon.*

Enfin le quatrieme Tétracorde portant toujours le nom d'Hyperboléon, ſa *Nete* s'appelloit auſſi toujours *Nete-Hyperboléon.*

A l'égard des deux premiers Tétracordes, comme ils étoient toujours conjoints, ils n'avoient point de *Nete* ni l'un ni l'autre : la quatrieme corde du premier, étant toujours la premiere du ſecond, s'appelloit Hypate-Méſon ; & la quatrieme corde du ſecond, formant le milieu du ſyſtême, s'appelloit Mèſe.

Nete, dit Boëce, *quaſi neate, id eſt, inferior ;* car les Anciens dans leurs Diagrammes mettoient en haut les Sons graves, & en bas les Sons aigus.

NÉTOIDES. Sons aigus. (Voyez LEPSIS.)

NEUME, *ſ. f.* Terme de Plain-Chant. La *Neume* eſt une eſpece de courte récapitulation du Chant d'un Mode, laquelle ſe fait à la fin d'une Antienne par une ſimple variété de Sons & ſans y joindre aucunes paroles. Les Catholiques autoriſent ce ſingulier uſage ſur un paſſage de Saint Auguſtin, qui dit, que ne pouvant trouver des paroles dignes de plaire à Dieu, l'on fait bien de lui adreſſer des Chants confus de jubilation. " Car „ à qui convient une telle jubilation „ ſans paroles, ſi ce n'eſt à l'Etre „ ineffable? & comment célébrer cet „ Etre ineffable, lorſqu'on ne peut „ ni ſe taire, ni rien trouver dans „ ſes tranſports qui les exprime, ſi „ ce n'eſt des Sons inarticulés „?

NEUVIEME, *ſ. f.* Octave de la Seconde. Cet Intervalle porte le nom de *Neuvieme*, parce qu'il faut former neuf Sons conſécutifs pour arriver Diatoniquement d'un de ſes deux termes à l'autre. La *Neuvieme* eſt majeure ou mineure, comme la Seconde dont elle eſt la Réplique. (V. SECONDE.)

Il y a un Accord par ſuppoſition qui s'appelle Accord de *Neuvieme*, pour le diſtinguer de l'Accord de Seconde, qui ſe prépare, s'accompagne & ſe ſauve différemment. L'Accord de *Neuvieme* eſt formé par un Son mis à la Baſſe, une Tierce au-deſſous de l'Accord de Septieme; ce qui fait que la Septieme elle-même fait *Neuvieme* ſur ce nouveau Son. La *Neuvieme* s'accompagne, par conſéquent, de Tierce, de Quinte, & quelquefois de Septieme. La quatrieme Note du Ton eſt généralement celle ſur laquelle cet Accord convient le mieux; mais on la peut placer par-tout dans des entrelacemens Harmoniques. La Baſſe doit toujours arriver en montant à la Note qui porte *Neuvieme*; la Partie qui fait la *Neuvieme* doit ſyncoper, & ſauve cette *Neuvieme* comme une Septieme en deſcendant Diatoniquement d'un Degré ſur l'Octave, ſi la Baſſe reſte en place, ou ſur la Tierce, ſi la Baſſe deſcend de Tierce. (Voyez ACCORD, SUPPOSITION, SYNCOPE.)

En Mode mineur l'Accord ſenſible ſur la Médiante perd le nom d'Accord de *Neuvieme* & prend celui de Quinte

ſuperflue. (Voyez QUINTE SUPERFLUE.)

NIGLARIEN, *adj.* Nom d'un Nome ou Chant d'une Mélodie efféminée & molle, comme Ariſtophane le reproche à Philoxène ſon Auteur.

NOELS. Sortes d'Airs deſtinés à certains Cantiques que le peuple chante aux Fêtes de Noël. Les Airs des *Noëls* doivent avoir un caractere champêtre & paſtoral convenable à la ſimplicité des paroles, & à celle des Bergers qu'on ſuppoſe les avoir chantés en allant rendre hommage à l'Enfant Jéſus dans la Crêche.

NŒUDS. On appelle *Nœuds* les points fixes dans leſquels une corde ſonore miſe en vibration ſe diviſe en aliquotes vibrantes, qui rendent un autre Son que celui de la corde entiere. Par exemple, ſi de deux cordes dont l'une ſera triple de l'autre, on fait ſonner la plus petite, la grande répondra, non par le Son qu'elle a comme corde entiere, mais par l'uniſſon de la plus petite; parce qu'alors cette grande corde, au lieu de vibrer dans ſa totalité, ſe diviſe, & ne vibre que par chacun de ſes tiers. Les points

immobiles qui ſont les diviſions & qui tiennent en quelque ſorte lieu de Chevalets ſont ce que M. Sauveur a nommé les *Nœuds*, & il a nommé *Ventres* les points milieux de chaque aliquote où la vibration eſt la plus grande & où la corde s'écarte le plus de la ligne de repos.

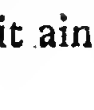
Si, au lieu de faire ſonner une autre corde plus petite, on diviſe la grande au point d'une de ſes aliquotes par un obſtacle léger qui la gêne ſans l'aſſujettir, le même cas arrivera encore en faiſant ſonner une des deux parties; car alors les deux réſonneront à l'uniſſon de la petite, & l'on verra les mêmes *Nœuds* & les mêmes *Ventres* que ci-devant.

Si la petite partie n'eſt pas aliquote immédiate de la grande, mais qu'elles aient ſeulement une aliquote commune; alors elles ſe diviſeront toutes deux ſelon cette aliquote commune, & l'on verra des *Nœuds* & des *Ventres*, même dans la petite partie.

Si les deux parties ſont incommenſurables, c'eſt-à-dire, qu'elles n'aient aucune aliquote commune; alors il n'y aura aucune réſonnance, ou il n'y aura que celle de la petite partie,

à moins qu'on ne frappe assez fort pour forcer l'obstacle, & faire résonner la corde entiere.

M. Sauveur trouva le moyen de montrer ces *Ventres* & ces *Nœuds* à l'Académie, d'une maniere très-sensible, en mettant sur la corde des papiers de deux couleurs, l'une aux divisions des *Nœuds*, & l'autre au milieu des *Ventres*; car alors au Son de l'aliquote on voyoit toujours tomber les papiers des *Ventres* & ceux des *Nœuds* rester en place. (V. *Pl.* M. *Fig.* 6.)

NOIRE, *s. f.* Note de Musique qui se fait ainsi  ou ainsi , & qui vaut deux Croches ou la moitié d'une Blanche. Dans nos anciennes Musiques on se servoit de plusieurs sortes de *Noires*; *Noire* à queue, *Noire* quarrée, *Noire* en losange. Ces deux dernieres especes sont demeurées dans le Plain-Chant; mais dans la Musique on ne se sert plus que de la *Noire* à queue. (Voy. VALEUR DES NOTES.)

NOME, *s. m.* Tout Chant déterminé par des regles qu'il n'étoit pas

permis d'enfreindre, portoit chez les Grecs le nom de *Nome*.

Les *Nomes* empruntoient leur dénomination : 1°. ou de certains peuples ; *Nome* Eolien, *Nome* Lydien : 2°. ou de la nature du Rhythme ; *Nome* Orthien, *Nome* Dactylique, *Nome* Trochaïque : 3°. ou de leurs inventeurs ; *Nome* Hiéracien, *Nome* Polymneſtan : 4°. ou de leurs ſujets ; *Nome* Pythien, *Nome* Comique : 5°. ou enfin de leur Mode ; *Nome* Hypatoïde ou grave, *Nome* Nétoïde ou aigu, &c.

Il y avoit des *Nomes* Bipartites qui ſe chantoient ſur deux Modes ; il y avoit même un *Nome* appellé Tripartite, duquel Sacadas ou Clonas fut l'inventeur, & qui ſe chantoit ſur trois Modes, ſavoir le Dorien, le Phrygien, & le Lydien. (V. CHANSON, MODE.)

NOMION. Sorte de Chanſon d'amour chez les Grecs. (V. CHANSON.)

NOMIQUE, *adj.* Le Mode *Nomique* ou le genre de ſtyle Muſical qui portoit ce nom, étoit conſacré, chez les Grecs, à Apollon Dieu des Vers & des Chanſons, & l'on tâchoit d'en rendre les Chants brillans & dignes

du Dieu auquel ils étoient conſacrés. (V. MODE, MÉLOPÉE, STYLE.)

NOMS des Notes. (Voyez SOLFIER.)

NOTES, *ſ. f.* Signes ou caracteres dont on ſe ſert pour noter, c'eſt-à-dire, pour écrire la Muſique.

Les Grecs ſe ſervoient des lettres de leur Alphabet pour noter leur Muſique. Or comme ils avoient vingt-quatre lettres, & que leur plus grand ſyſtême, qui dans un même Mode n'étoit que de deux Octaves, n'excédoit pas le nombre de ſeize Sons, il ſembleroit que l'Alphabet devoit être plus que ſuffiſant pour les exprimer, puiſque leur Muſique n'étant autre choſe que leur Poéſie notée, le Rhythme étoit ſuffiſamment déterminé par le Mètre, ſans qu'il fût beſoin pour cela de valeurs abſolues, & de ſignes propres à la Muſique; car, bien que par ſurabondance ils euſſent auſſi des caracteres pour marquer les divers pieds, il eſt certain que la Muſique vocale n'en avoit aucun beſoin, & la Muſique inſtrumentale n'étant qu'une Muſique vocale jouée par des Inſtrumens, n'en avoit pas beſoin non plus, lorſque les paroles étoient écrites, ou

que le Symphoniſte les ſavoit par cœur.

Mais il faut remarquer, en premier lieu, que les deux mêmes Sons étant tantôt à l'extrémité & tantôt au milieu du troiſieme Tétracorde ſelon le lieu où ſe faiſoit la Disjonction, (voyez ce mot,) on donnoit à chacun de ces Sons des noms & des ſignes qui marquoient ces diverſes ſituations; ſecondement, que ces ſeize Sons n'étoient pas tous les mêmes dans les trois Genres, qu'il y en avoit de communs aux trois & de propres à chacun, & qu'il falloit, par conſéquent, des *Notes* pour exprimer ces différences; troiſiémement, que la Muſique ſe notoit pour les Inſtrumens autrement que pour les Voix, comme nous avons encore aujourd'hui pour certains Inſtrumens à cordes une tablature qui ne reſſemble en rien à celle de la Muſique ordinaire; enfin, que les Anciens ayant juſqu'à quinze Modes différens, ſelon le dénombrement d'Alypius, (voyez MODE.) il fallut approprier des caracteres à chaque Mode, comme on le voit dans les Tables du même Auteur. Toutes ces modifications exigeoient des multitudes

de ſignes auxquels les vingt-quatre lettres étoient bien éloignées de ſuffire. De-là la néceſſité d'employer les mêmes lettres pour pluſieurs ſortes de *Notes*; ce qui les obligea de donner à ces lettres différentes ſituations, de les accoupler, de les multiplier, de les alonger en divers ſens. Par exemple, la lettre *Pi* écrite de toutes ces manieres Π, Ш, ⊏, ⊓, ⊺, exprimoit cinq différentes *Notes*. En combinant toutes les modifications qu'exigeoient ces diverſes circonſtances, on trouve juſqu'à 1620 différentes *Notes* : nombre prodigieux, qui devoit rendre l'étude de la Muſique de la plus grande difficulté. Auſſi l'étoit-elle ſelon Platon, qui veut que les jeunes gens ſe contentent de donner deux ou trois ans à la Muſique, ſeulement pour en apprendre les rudimens. Cependant les Grecs n'avoient pas un ſi grand nombre de caracteres, mais la même *Note* avoit quelquefois différentes ſignifications ſelon les occaſions : ainſi le même caractere qui marque la Proſlambanomene du Mode Lydien, marque la Parhypate-Méſon du Mode Hypo-Iaſtien, l'Hypate-Méſon de l'Hypo-Phrygien, le Lychanos-Hypaton de l'Hypo-

l'Hypo-Lydien, la Parhypate-Hypaton de l'Iaſtien, & l'Hypate-Hypaton du Phrygien. Quelquefois auſſi la *Note* change, quoique le Son reſte le même; comme, par exemple, la Proſlambanomene de l'Hypo-Phrygien, laquelle a un même ſigne dans les Modes Hyper-Phrygien, Hyper-Dorien, Phrygien, Dorien, Hypo-Phrygien, & Hypo-Dorien, & un autre même ſigne dans les Modes Lydien & Hypo-Lydien.

On trouvera (*Pl.* H. *Fig.* 1.) la Table des *Notes* du Genre Diatonique dans le Mode Lydien, qui étoit le plus uſité; ces *Notes* ayant été préférées à celles des autres Modes par Bacchius, ſuffiſent pour entendre tous les exemples qu'il donne dans ſon ouvrage; & la Muſique des Grecs n'étant plus en uſage, cette Table ſuffit auſſi pour déſabuſer le Public, qui croit leur maniere de noter tellement perdue, que cette Muſique nous feroit maintenant impoſſible à déchiffrer. Nous la pourrions déchiffrer tout auſſi exactement que les Grecs mêmes auroient pu faire : mais la phraſer, l'accentuer, l'entendre, la juger; voilà ce qui n'eſt plus poſſible à perſonne

& qui ne le deviendra jamais. En toute Muſique, ainſi qu'en toute Langue, déchiffrer & lire ſont deux choſes très-différentes.

Les Latins, qui, à l'imitation des Grecs, noterent auſſi la Muſique avec les lettres de leur Alphabet, retrancherent beaucoup de cette quantité de *Notes*; le Genre Enharmonique ayant tout-à-fait ceſſé d'être pratiqué, & pluſieurs Modes n'étant plus en uſage. Il paroît que Boëce établit l'uſage de quinze lettres ſeulement, & Grégoire Evêque de Rome, conſidérant que les rapports des Sons ſont les mêmes dans chaque Octave, réduiſit encore ces quinze *Notes* aux ſept premieres lettres de l'Alphabet, que l'on répétoit en diverſes formes d'une Octave à l'autre.

Enfin dans l'onzieme ſiecle un Bénédictin d'Arezzo, nommé Guy, ſubſtitua à ces lettres des points poſés ſur différentes lignes paralleles, à chacune deſquelles une lettre ſervoit de Clef. Dans la ſuite on groſſit ces points, on s'aviſa d'en poſer auſſi dans les eſpaces compris entre ces lignes, & l'on multiplia, ſelon le beſoin, ces lignes & ces eſpaces. (Voyez PORTÉE.) A l'égard

des noms donnés aux *Notes*, voyez SOLFIER.

Les *Notes* n'eurent, durant un certain tems, d'autre uſage que de marquer les Degrés & les différences de l'Intonation. Elles étoient toutes, quant à la durée, d'égale valeur, & ne recevoient à cet égard d'autres différences que celles des ſyllabes longues & breves ſur leſquelles on les chantoit : c'eſt à-peu-près dans cet état qu'eſt demeuré le Plain-Chant des Catholiques juſqu'à ce jour ; & la Muſique des Pſeaumes, chez les Proteſtans, eſt plus imparfaite encore ; puiſqu'on n'y diſtingue pas même dans l'uſage, les Longues des Breves ou les Rondes des Blanches, quoiqu'on y ait conſervé ces deux figures.

Cette indiſtinction de figures dura, ſelon l'opinion commune, juſqu'en 1338, que Jean de Muris, docteur & Chanoine de Paris, donna, à ce qu'on prétend, différentes figures aux *Notes*, pour marquer les rapports de durée qu'elles devoient avoir entr'elles : il inventa auſſi certains ſignes de Meſure appellés Modes ou Prolations, pour déterminer, dans le cours d'un Chant, ſi le rapport des Longues aux Breves

ſeroit double ou triple, &c. Pluſieurs de ces figures ne ſubſiſtent plus; on leur en a ſubſtitué d'autres en differens tems. (Voyez MESURE, TEMS, VALEUR DES NOTES.) Voyez auſſi au mot *Muſique*, ce que j'ai dit de cette opinion.

Pour lire la Muſique écrite par nos Notes, & la rendre exactement, il y a huit choſes à conſidérer : ſavoir, 1. La Clef & ſa poſition. 2. Les Dièſes ou Bémols qui peuvent l'accompagner. 3. Le lieu ou la poſition de chaque *Note*. 4. Son Intervalle, c'eſt-à-dire, ſon rapport à celle qui précede, ou à la Tonique, ou à quelque *Note* fixe dont on ait le Ton. 5. Sa figure, qui détermine ſa valeur. 6. Le Tems où elle ſe trouve & la place qu'elle y occupe. 7. Le Dièſe, Bémol ou Béquarre accidentel qui peut la précéder. 8. L'eſpece de la Meſure & le caractere du Mouvement. Et tout cela, ſans compter ni la parole ou la ſyllabe à laquelle appartient chaque *Note*, ni l'Accent ou l'expreſſion convenable au ſentiment ou à la penſée. Une ſeule de ces huit obſervations omiſe peut faire détonner ou chanter hors de Meſure.

La Muſique a eu le ſort des Arts qui

ne ſe perfectionnent que lentement. Les inventeurs des *Notes* n'ont ſongé qu'à l'état où elle ſe trouvoit de leur tems, ſans ſonger à celui où elle pouvoit parvenir, & dans la ſuite leurs ſignes ſe ſont trouvés d'autant plus défectueux que l'Art s'eſt plus perfectionné. A meſure qu'on avançoit, on établiſſoit de nouvelles regles pour remédier aux inconvéniens préſens ; en multipliant les ſignes, on a multiplié les difficultés, & à force d'additions & de chevilles, on a tiré d'un principe aſſez ſimple un ſyſtême fort embrouillé & fort mal aſſorti.

On peut en réduire les défauts à trois principaux. Le premier eſt dans la multitude des ſignes & de leurs combinaiſons, qui ſurchargent tellement l'eſprit & la mémoire des commençans, que l'oreille eſt formée, & les organes ont acquis l'habitude & la facilité néceſſaires, long-tems avant qu'on ſoit en état de chanter à Livre ouvert ; d'où il ſuit que la difficulté eſt toute dans l'attention aux regles & nullement dans l'exécution du Chant. Le ſecond eſt le peu d'évidence dans l'eſpece des Intervalles, majeurs, mineurs, diminués, ſuperflus, tous indiſ-

tinctement confondus dans les mêmes poſitions : défaut d'une telle influence, que non-ſeulement il eſt la principale cauſe de la lenteur du progrès des Ecoliers ; mais encore qu'il n'eſt aucun Muſicien formé, qui n'en ſoit incommodé dans l'exécution. Le troiſieme eſt l'extrême diffuſion des caracteres & le trop grand volume qu'ils occupent ; ce qui, joint à ces Lignes, à ces Portées ſi incommodes à tracer, devient une ſource d'embarras de plus d'une eſpece. Si le premier avantage des ſignes d'inſtitution eſt d'être clairs, le ſecond eſt d'être concis, quel jugement doit-on porter d'un ordre de ſignes à qui l'un & l'autre manquent ?

Les Muſiciens, il eſt vrai, ne voient point tout cela. L'uſage habitue à tout. La Muſique pour eux n'eſt pas la ſcience des Sons ; c'eſt celle des Noires, des Blanches, des Croches, &c. Dès que ces figures ceſſeroient de frapper leurs yeux, ils ne croiroient plus voir de la Muſique. D'ailleurs, ce qu'ils ont appris difficilement, pourquoi le rendroient-ils facile aux autres ? Ce n'eſt donc pas le Muſicien qu'il faut conſulter ici ; mais l'homme qui ſait la Muſique & qui a réfléchi ſur cet Art.

Il n'y a pas deux avis dans cette derniere Claſſe ſur les défauts de notre *Note*; mais ces défauts ſont plus aiſés à connoître qu'à corriger. Pluſieurs ont tenté juſqu'à préſent cette correction ſans ſuccès. Le Public, ſans diſcuter beaucoup l'avantage des ſignes qu'on lui propoſe, s'en tient à ceux qu'il trouve établis, & préférera toujours une mauvaiſe maniere de ſavoir à une meilleure d'apprendre.

Ainſi de ce qu'un nouveau ſyſtême eſt rebuté, cela ne prouve autre choſe, ſinon que l'Auteur eſt venu trop tard; & l'on peut toujours diſcuter & comparer les deux ſyſtêmes, ſans égard en ce point au jugement du Public.

Toutes les manieres de *Noter* qui n'ont pas eu pour premiere loi l'évidence des Intervalles, ne me paroiſſent pas valoir la peine d'être relevées. Je ne m'arrêterai donc point à celle de M. Sauveur qu'on peut voir dans les Mémoires de l'Académie des Sciences, année 1721, ni à celle de M. Demaux donnée quelques années après. Dans ces deux ſyſtêmes, les Intervalles étant exprimés par des ſignes tout-à-fait arbitraires, & ſans aucun vrai rapport à la choſe repréſentée, échappent aux

yeux les plus attentifs & ne peuvent ſe placer que dans la mémoire; car que ſont des têtes différemment figurées, & des queues différemment dirigées aux Intervalles qu'elles doivent exprimer? De tels ſignes n'ont rien en eux qui doive les faire préférer à d'autres; la netteté de la figure, & le peu de place qu'elle occupe ſont des avantages qu'on peut trouver dans un ſyſtême tout différent; le haſard a pu donner les premiers ſignes, mais il faut un choix plus propre à la choſe dans ceux qu'on leur veut ſubſtituer. Ceux qu'on a propoſés en 1743 dans un petit ouvrage intitulé, *Diſſertation ſur la Muſique moderne*, ayant cet avantage, leur ſimplicité m'invite à en expoſer le ſyſtême abrégé dans cet article.

Les caracteres de la Muſique ont un double objet; ſavoir, de repréſenter les Sons, 1°. ſelon leurs divers Intervalles du grave à l'aigu; ce qui conſtitue le Chant & l'Harmonie. 2°. Et ſelon leurs durées relatives du vîte au lent; ce qui détermine le Tems & la Meſure.

Pour le premier point, de quelque maniere que l'on retourne & combine la Muſique écrite & réguliere, on n'y trouvera jamais que des combinaiſons

des ſept *Notes* de la Gamme portées à diverſes Octaves ou tranſpoſées ſur différens Degrés ſelon le Ton & le Mode qu'on aura choiſi. L'Auteur exprime ces ſept Sons par les ſept premiers chiffres ; de ſorte que le chiffre 1 forme la *Note ut*, le 2 la *Note re*, le 3 la *Note mi*, &c. & il les traverſe d'une ligne horiſontale comme on voit dans la Pl. F. *Fig.* 1.

Il écrit au-deſſus de la Ligne les *Notes* qui, continuant de monter, ſe trouveroient dans l'Octave ſupérieure : ainſi l'*ut* qui ſuivroit immédiatement le *ſi* en montant d'un ſemi-Ton doit être au-deſſus de la Ligne de cette maniere $\overline{+^1}$; & de même, les *Notes* qui appartiennent à l'Octave aiguë dont cet *ut* eſt le commencement, doivent toutes être au-deſſus de la même Ligne. Si l'on entroit dans une troiſieme Octave à l'aigu, il ne faudroit qu'en traverſer les *Notes* par une ſeconde ligne accidentelle au-deſſus de la premiere. Voulez-vous, au contraire, deſcendre dans les Octaves inférieures à celle de la ligne principale ? Ecrivez immédiatement au-deſſous de cette ligne les *Notes* de l'Octave qui la ſuit en deſcendant :

ſi vous deſcendez encore d'une Octave, ajoutez une ligne au-deſſous, comme vous en avez mis une au-deſſus pour monter, &c. Au moyen de trois lignes ſeulement vous pouvez parcourir l'étendue de cinq Octaves; ce qu'on ne ſauroit faire dans la Muſique ordinaire à moins de 18 lignes.

On peut même ſe paſſer de tirer aucune ligne. On place toutes les *Notes* horiſontalement ſur le même rang. Si l'on trouve une *Note* qui paſſe, en montant, le *ſi* de l'Octave où l'on eſt, c'eſt-à-dire, qui entre dans l'Octave ſupérieure, on met un point ſur cette *Note*. Ce point ſuffit pour toutes les *Notes* ſuivantes qui demeurent ſans interruption dans l'Octave où l'on eſt entré. Que ſi l'on redeſcend d'une Octave à l'autre, c'eſt l'affaire d'un autre point ſous la *Note* par laquelle on y rentre, &c. On voit dans l'exemple ſuivant le progrès de deux Octaves tant en montant qu'en deſcendant, notées de cette maniere.

1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 7 6 5 4 3 2 1 7 6 5 4 3 2 1.

La premiere maniere de *Noter* avec des lignes convient pour les Muſiques

fort travaillées & fort difficiles, pour les grandes Partitions, &c. La ſeconde avec des points eſt propre aux Muſiques plus ſimples & aux petits Airs: mais rien n'empéche qu'on ne puiſſe à ſa volonté l'employer à la place de l'autre, & l'Auteur s'en eſt ſervi pour tranſcrire la fameuſe Ariette *l'Objet qui regne dans mon ame*, qu'on trouve *Notée* en Partition par les Chiffres de cet Auteur à la fin de ſon ouvrage.

Par cette méthode tous les Intervalles deviennent d'une évidence dont rien n'approche; les Octaves portent toujours le même chiffre, les Intervalles ſimples ſe reconnoiſſent toujours dans leurs doubles ou compoſés: on reconnoît d'abord dans la dixieme $\frac{1}{3}$ ou 13 que c'eſt l'Octave de la Tierce majeure: les Intervalles majeurs ne peuvent jamais ſe confondre avec les mineurs; 24 ſera éternellement une Tierce mineure, 46 éternellement une Tierce majeure; la poſition ne fait rien à cela.

Après avoir ainſi réduit toute l'étendue du Clavier ſous un beaucoup moindre volume avec des ſignes beaucoup plus clairs, on paſſe aux tranſpoſitions.

Il n'y a que deux Modes dans notre Muſique. Qu'eſt-ce que chanter ou jouer en *re* majeur ? C'eſt tranſporter l'Echelle ou la Gamme d'*ut* un Ton plus haut, & la placer ſur *re* comme Tonique ou Fondamentale. Tous les rapports qui appartenoient à l'*ut* paſſent au *re* par cette tranſpoſition. C'eſt pour exprimer ce ſyſtême de rapports hauſſé ou baiſſé, qu'il a tant fallu d'altérations de Dièſes ou de Bémols à la Clef. L'Auteur du nouveau ſyſtême ſupprime tout d'un coup tous ces embarras : le ſeul mot *re* mis en tête & à la marge, avertit que la piece eſt en *re* majeur, & comme alors le *re* prend tous les rapports qu'avoit l'*ut*, il en prend auſſi le ſigne & le nom ; il ſe marque avec le chiffre 1, & toute ſon Octave ſuit par les chiffres 2, 3, 4, &c. comme ci-devant. Le *re* de la marge lui ſert de Clef ; c'eſt la touche *re* ou D du Clavier naturel : mais ce même *re* devenu Tonique ſous le nom d'*ut* devient auſſi la Fondamentale du Mode.

Mais cette Fondamentale, qui eſt Tonique dans les Tons majeurs, n'eſt que Médiante dans les Tons mineurs ; la Tonique, qui prend le nom de *la*, ſe trouvant alors une Tierce mineure

au-deſſous de cette Fondamentale. Cette diſtinction ſe fait par une petite ligne horiſontale qu'on tire ſous la Clef. *Re* ſans cette ligne déſigne le Mode majeur de *re*; mais *Re* ſous-ligné déſigne le Mode mineur de *ſi* dont ce *Re* eſt Médiante. Au reſte, cette diſtinction, qui ne ſert qu'à déterminer nettement le Ton par la Clef, n'eſt pas plus néceſſaire dans le nouveau ſyſtéme que dans la *Note* ordinaire où elle n'a pas lieu. Ainſi quand on n'y auroit aucun égard, on n'en ſolfieroit pas moins exactement.

Au lieu des noms mêmes des *Notes* on pourroit ſe ſervir pour Clefs des lettres de la Gamme qui leur répondent; C pour *ut*, D pour *re*, &c. (Voyez GAMME.)

Les Muſiciens affectent beaucoup de mépris pour la méthode des Tranſpoſitions, ſans doute parce qu'elle rend l'Art trop facile. L'Auteur fait voir que ce mépris eſt mal fondé; que c'eſt leur méthode qu'il faut mépriſer, puiſqu'elle eſt pénible en pure perte, & que les Tranſpoſitions dont il montre les avantages, ſont, même ſans qu'ils y ſongent, la véritable regle que ſuivent

tous les grands Muſiciens & les bons Compoſiteurs. (Voyez TRANSPOSITION.)

Le Ton, le Mode & tous leurs rapports bien déterminés, il ne ſuffit pas de faire connoître toutes les *Notes* de chaque Octave, ni le paſſage d'une Octave à l'autre par des ſignes précis & clairs; il faut encore indiquer le lieu du Clavier qu'occupent ces Octaves. Si j'ai d'abord un *ſol* à entonner, il faut ſavoir lequel; car il y en a cinq dans le Clavier, les uns hauts, les autres moyens, les autres bas, ſelon les différentes Octaves. Ces Octaves ont chacune leur lettre, & l'une de ces lettres miſe ſur la ligne qui ſert de Portée marque à quelle Octave appartient cette ligne, & conſéquemment les Octaves qui ſont au-deſſus & au-deſſous. Il faut voir la figure qui eſt à la fin du Livre & l'explication qu'en donne l'Auteur, pour ſe mettre en cette partie au fait de ſon ſyſtême, qui eſt des plus ſimples.

Il reſte, pour l'expreſſion de tous les Sons poſſibles dans notre ſyſtême muſical, à rendre les altérations accidentelles amenées par la Modulation; ce qui ſe fait bien aiſément. Le Dièſe ſe forme en traverſant la *Note* d'un trait

montant de gauche à droite de cette maniere ; *fa* Dièſe $\frac{4}{1}$: *ut* Dièſe x. On marque le Bémol par un ſemblable trait deſcendant ; *ſi* Bémol, 7^{*} : *mi* Bémol, $\frac{7}{3}^{*}$. A l'égard du Béquarre, l'Auteur le ſupprime, comme un ſigne inutile dans ſon ſyſtême. (*)

Cette partie ainſi remplie, il faut venir au Tems ou à la Meſure. D'abord l'Auteur fait main-baſſe ſur cette foule de différentes Meſures dont on a ſi mal-à-propos chargé la Muſique. Il n'en connoît que deux, comme les Anciens ; ſavoir, Meſure à deux Tems, & Meſure à trois Tems. Les Tems de chacune de ces Meſures peuvent, à leur tour, être diviſés en deux parties égales ou en trois. De ces deux regles combinées il tire des expreſſions exactes pour tous les Mouvemens poſſibles.

On rapporte dans la Muſique ordinaire les diverſes valeurs des *Notes* à celle d'une *Note* particuliere, qui eſt la Ronde ; ce qui fait que la valeur de

---

(* Ces deux chiffres 7 & 3 doivent être croiſés en ſens contraire ; c'eſt-à-dire que la ligne qui les croiſe doit, du haut à gauche, paſſer à la droite en deſcendant. Il faudroit deux poinçons exprès pour cela.

cette Ronde variant continuellement, les *Notes* qu'on lui compare n'ont point de valeur fixe. L'Auteur s'y prend autrement : il ne détermine les valeurs des *Notes* que ſur la ſorte de Meſure dans laquelle elles ſont employées & ſur le Tems qu'elles y occupent ; ce qui le diſpenſe d'avoir, pour ces valeurs, aucun ſigne particulier autre que la place qu'elles tiennent. Une *Note* ſeule entre deux barres remplit toute une Meſure. Dans la Meſure à deux Tems, deux *Notes* rempliſſant la Meſure, forment chacune un Tems. Trois *Notes* font la même choſe dans la Meſure à trois Tems. S'il y a quatre *Notes* dans une Meſure à deux Tems, ou ſix dans une Meſure à trois, c'eſt que chaque Tems eſt diviſé en deux parties égales ; on paſſe donc deux *Notes* pour un Tems ; on en paſſe trois quand il y a ſix *Notes* dans l'une & neuf dans l'autre. En un mot, quand il n'y a nul ſigne d'inégalité, les *Notes* ſont égales, leur nombre ſe diſtribue dans une Meſure ſelon le nombre des Tems & l'eſpece de la Meſure : pour rendre cette diſtribution plus aiſée, on ſépare ſi l'on veut les Tems par des virgules ; de ſorte qu'en liſant la Muſique, on voit

clairement la valeur des *Notes*, ſans qu'il faille pour cela leur donner aucune figure particuliere. (V. *Pl.* F. *Fig.* 2.)

Les diviſions inégales ſe marquent avec la même facilité. Ces inégalités ne ſont jamais que des ſubdiviſions qu'on ramene à l'égalité par un trait dont on couvre deux ou pluſieurs *Notes*. Par exemple, ſi un Tems contient une Croche & deux doubles-Croches, un trait en ligne droite au-deſſus ou au-deſſous des deux doubles-Croches montrera qu'elles ne font enſemble qu'une quantité égale à la précédente, & par conſéquent qu'une Croche. Ainſi le Tems entier ſe retrouve diviſé en deux parties égales; ſavoir la *Note* ſeule & le trait qui en comprend deux. Il y a encore des ſubdiviſions d'inégalité qui peuvent exiger deux traits; comme ſi une Croche pointée étoit ſuivie de deux triples-Croches, alors il faudroit premiérement un trait ſur les deux *Notes* qui repréſentent les triples-Croches, ce qui les rendroit enſemble égales au Point; puis un ſecond trait qui, couvrant le trait précédent & le Point, rendroit tout ce qu'il couvre égal à la Croche. Mais quelque viteſſe que puiſſent avoir les *Notes*, ces traits

ne ſont jamais néceſſaires que quand les valeurs ſont inégales, & quelque inégalité qu'il puiſſe y avoir, on n'aura jamais beſoin de plus de deux traits, ſur-tout en ſéparant les Tems par des virgules, comme on verra dans l'exemple ci-après.

L'Auteur du nouveau ſyſtême emploie auſſi le Point, mais autrement que dans la Muſique ordinaire; dans celle-ci, le Point vaut la moitié de la *Note* qui le précede; dans la ſienne, le Point, qui marque auſſi le prolongement de la *Note* précédente, n'a point d'autre valeur que celle de la place qu'il occupe: ſi le Point remplit un Tems, il vaut un Tems; s'il remplit une Meſure, il vaut une Meſure; s'il eſt dans un Tems avec une autre *Note*, il vaut la moitié de ce Tems. En un mot, le Point ſe compte pour une *Note*, ſe meſure comme les *Notes*, & pour marquer des Tenues ou des Syncopes on peut employer pluſieurs Points de ſuite de valeurs égales ou inégales, ſelon celles des Tems ou des Meſures que ces Points ont à remplir.

Tous les ſilences n'ont beſoin que d'un ſeul caractere; c'eſt le Zéro. Le Zéro s'emploie comme les *Notes*, &

comme le Point ; le Point ſe marque après un Zéro pour prolonger un ſilence, comme après une *Note* pour prolonger un Son. Voyez un exemple de tout cela (*Pl.* F. *Fig.* 3.)

Tel eſt le précis de ce nouveau ſyſtême. Nous ne ſuivrons point l'Auteur dans le détail de ſes regles ni dans la comparaiſon qu'il fait des caracteres en uſage avec les ſiens : on s'attend bien qu'il met tout l'avantage de ſon côté ; mais ce préjugé ne détournera point tout Lecteur impartial d'examiner les raiſons de cet Auteur dans ſon livre même : comme cet Auteur eſt celui de ce Dictionnaire, il n'en peut dire davantage dans cet article ſans s'écarter de la fonction qu'il doit faire ici. (*Voy. Pl.* F. *Fig.* 4. un Air noté par ces nouveaux caracteres : mais il ſera difficile de tout déchiffrer bien exactement ſans recourir au livre même, parce qu'un article de ce Dictionnaire ne doit pas être un livre, & que dans l'explication des caracteres d'un Art auſſi compliqué, il eſt impoſſible de tout dire en peu de mots.

NOTE SENSIBLE, eſt celle qui eſt une Tierce majeure au-deſſus de la Dominante, ou un ſemi-Ton au-deſſous de

la Tonique. Le *ſi* eſt *Note ſenſible* dans le Ton d'*ut*, le *ſol* Dièſe dans le Ton de *la*

On l'appelle *Note ſenſible*, parce qu'elle fait ſentir le Ton & la Tonique, ſur laquelle, après l'Accord dominant, la *Note ſenſible* prenant le chemin le plus court, eſt obligée de monter : ce qui fait que quelques-uns traitent cette *Note ſenſible* de Diſſonance majeure, faute de voir que la Diſſonance, étant un rapport : ne peut être conſtituée que par deux *Notes*.

Je ne dis pas que la *Note ſenſible* eſt la ſeptieme *Note* du Ton ; parce qu'en Mode mineur cette ſeptieme *Note* n'eſt *Note ſenſible* qu'en montant ; car en deſcendant elle eſt à un Ton de la Tonique & à une Tierce mineure de la Dominante. (Voy. MODE, TONIQUE, DOMINANTE.)

NOTES DE GOUT. Il y en a de deux eſpeces ; les unes qui appartiennent à la Mélodie, mais non pas à l'Harmonie, en ſorte que, quoiqu'elles entrent dans la Meſure, elles n'entrent pas dans l'Accord : celles-là ſe notent en plein. Les autres *Notes de goût*, n'entrant ni dans l'Harmonie ni dans la Mélodie, ſe marquent ſeulement

avec de petites *Notes* qui ne ſe comptent pas dans la Meſure, & dont la durée très-rapide ſe prend ſur la *Note* qui précede ou ſur celle qui ſuit. Voyez dans la *Pl.* F. *Fig.* 5. un exemple des *Notes de goût* des deux eſpeces.

NOTER, *v. a.* C'eſt écrire de la Muſique avec les caracteres deſtinés à cet uſage, & appellés *Notes.* (V. NOTES.)

Il y a dans la maniere de *Noter* la Muſique une élégance de copie, qui conſiſte moins dans la beauté de la Note, que dans une certaine exactitude à placer convenablement tous les ſignes, & qui rend la Muſique ainſi *notée* bien plus facile à exécuter; c'eſt ce qui a été expliqué au mot COPISTE.

NOURRIR les Sons, c'eſt non-ſeulement leur donner du timbre ſur l'Inſtrument, mais auſſi les ſoutenir exactement durant toute leur valeur, au lieu de les laiſſer éteindre avant que cette valeur ſoit écoulée, comme on fait ſouvent. Il y a des Muſiques qui veulent des Sons nourris, d'autres les veulent détachés, & marqués ſeulement du bout de l'Archet.

NUNNIE, *ſ. f.* C'étoit, chez les Grecs, la Chanſon particuliere aux Nourrices. (Voyez CHANSON.)

O.

O. Cette lettre capitale formée en cercle ou double CↃ eſt, dans nos Muſiques anciennes, le ſigne de ce qu'on appelloit Tems parfait; c'eſt-à-dire, de la Meſure triple ou à trois Tems, à la différence du Tems imparfait ou de la Meſure double, qu'on marquoit par un C ſimple ou un O tronqué à droite ou à gauche, C ou Ↄ.

Le Tems parfait ſe marquoit quelquefois par un O ſimple, quelquefois par un O pointé en dedans de cette maniere ⊙, ou par un O barré ainſi Φ. (Voyez TEMS.)

OBLIGÉ, *adj.* On appelle *Partie Obligée*, celle qui récite quelquefois, celle qu'on ne ſauroit retrancher ſans gâter l'Harmonie ou le Chant; ce qui la diſtingue des Parties de Rempliſſage, qui ne ſont ajoutées que pour une plus grande perfection d'Harmonie, mais par le retranchement deſquelles la Piece n'eſt point mutilée. Ceux qui ſont aux Parties de Rempliſſage peuvent s'arrêter

quand ils veulent, & la Muſique n'en va pas moins ; mais celui qui eſt chargé d'une *Partie Obligée* ne peut la quitter un moment ſans faire manquer l'exécution.

Broſſard dit qu'*Obligé* ſe prend auſſi pour contraint ou aſſujetti. Je ne ſache pas que ce mot ait aujourd'hui un pareil ſens en Muſique. (V. CONTRAINT.)

OCTACORDE, *ſ. m.* Inſtrument ou ſyſtême de Muſique compoſé de huit Sons & de ſept Degrés. L'*Octacorde* ou la Lyre de Pythagore comprenoit les huit Sons exprimés par ces lettres *E. F. G. a.* ♮ *c. d. e.* : c'eſt-à-dire, deux Tétracordes diſjoints.

OCTAVE, *ſ. f.* La premiere des Conſonnances dans l'ordre de leur génération. L'*Octave* eſt la plus parfaite des Conſonnances ; elle eſt, après l'Uniſſon, celui de tous les Accords dont le rapport eſt le plus ſimple : l'Uniſſon eſt en raiſon d'égalité ; c'eſt-à-dire, comme 1 eſt à 1 : l'*Octave* eſt en raiſon double ; c'eſt-à-dire, comme 1 eſt à 2 ; les Harmoniques des deux Sons dans l'un & dans l'autre s'accordent tous ſans exception, ce qui n'a lieu dans aucun autre Intervalle. Enfin ces deux Accords ont tant de conformité qu'ils ſe

confondent ſouvent dans la Mélodie, & que dans l'Harmonie même on les prend preſque indifféremment l'un pour l'autre.

Cet Intervalle s'appelle *Octave*, parce que pour marcher diatoniquement d'un de ces termes à l'autre, il faut paſſer par ſept Degrés, & faire entendre huit Sons différens.

Voici les propriétés qui diſtinguent ſi ſinguliérement l'*Octave* de tous les autres Intervalles.

I. L'*Octave* renferme entre ſes bornes tous les Sons primitifs & originaux; ainſi après avoir établi un ſyſtême ou une ſuite de Sons dans l'étendue d'une *Octave*, ſi l'on veut prolonger cette ſuite, il faut néceſſairement reprendre le même ordre dans une ſeconde *Octave* par une ſérie ſemblable, & de même pour une troiſieme & pour une quatrieme *Octave*, où l'on ne trouvera jamais aucun Son qui ne ſoit la Réplique de quelqu'un des premiers. Une telle ſérie eſt appellée Echelle de Muſique dans ſa premiere *Octave*, & Réplique dans toutes les autres. (Voyez ECHELLE, RÉPLIQUE.) C'eſt en vertu de cette propriété de l'*Octave* qu'elle a été appellée

appellée *Diapaſon* par les Grecs. (V. DIAPASON.)

II. L'*Octave* embraſſe encore toutes les Conſonnances & toutes leurs différences, c'eſt-à-dire, tous les Intervalles ſimples tant Conſonnans que Diſſonans, & par conſéquent toute l'Harmonie. Etabliſſons toutes les Conſonnances ſur un même Son fondamental, nous aurons la Table ſuivante,

$$\frac{120}{120}.\ \frac{100}{120}.\ \frac{96}{120}.\ \frac{90}{120}.$$

$$\frac{80}{120}.\ \frac{75}{120}.\ \frac{72}{120}.\ \frac{60}{120}.$$

Qui revient à celle-ci :

$$1.\ \frac{5}{6}.\ \frac{4}{5}.\ \frac{3}{4}.\ \frac{2}{3}.\ \frac{5}{8}.\ \frac{3}{5}.\ \frac{1}{2}.$$

Où l'on trouve toutes les Conſonnances dans cet ordre : la Tierce mineure, la Tierce majeure, la Quarte, la Quinte, la Sixte mineure, la Sixte majeure, & enfin l'*Octave*. Par cette Table on voit que les Conſonnances ſimples ſont toutes contenues entre l'Octave & l'U-

niſſon. Elles peuvent même être entendues toutes à la fois dans l'étendue d'une *Octave* ſans mélange de Diſſonances. Frappez à la fois ces quatre Sons *ut mi ſol ut*, en montant du premier *ut* à ſon *Octave*, ils formeront entr'eux toutes les Conſonnances, excepté la Sixte majeure, qui eſt compoſée; & ne formeront nul autre Intervalle. Prenez deux de ces mêmes Sons comme il vous plaira, l'Intervalle en ſera toujours conſonnant. C'eſt de cette union de toutes les Conſonnances que l'Accord qui les produit s'appelle *Accord parfait.*

L'*Octave* donnant toutes les Conſonnances donne par conſéquent auſſi toutes leurs différences, & par elles tous les Intervalles ſimples de notre ſyſtême muſical, leſquels ne ſont que ces différences mêmes. La différence de la Tierce majeure à la Tierce mineure donne le ſemi-Ton mineur; la différence de la Tierce majeure à la Quarte donne le ſemi-Ton majeur; la différence de la Quarte à la Quinte donne le Ton majeur; & la différence de la Quinte à la Sixte majeure donne le Ton mineur. Or, le ſemi-Ton mineur, le ſemi-Ton majeur, le Ton

mineur, & le Ton majeur ſont les ſeuls élémens de tous les Intervalles de notre Muſique.

III. Tout Son conſonnant avec un des termes de l'*Octave* conſonne auſſi avec l'autre ; par conſéquent tout Son qui diſſone avec l'un diſſone avec l'autre.

IV. Enfin l'*Octave* a encore cette propriété, la plus ſinguliere de toutes, de pouvoir être ajoutée à elle-même, triplée & multipliée à volonté, ſans changer de nature, & ſans que le produit ceſſe d'être une Conſonnance.

Cette multiplication de l'*Octave*, de même que ſa diviſion, eſt cependant bornée à notre égard par la capacité de l'organe auditif ; & un Intervalle de huit *Octaves* excede déjà cette capacité. (Voyez ETENDUE.) Les *Octaves* même perdent quelque choſe de leur Harmonie en ſe multipliant ; & paſſé une certaine meſure, tous les Intervalles deviennent pour l'oreille moins faciles à ſaiſir : une double *Octave* commence déjà d'être moins agréable qu'une *Octave* ſimple ; une triple qu'une double : enfin à la cinquieme *Octave* l'extrême diſtance des Sons ôte à la Conſonnance preſque tout ſon agrément.

C'eſt de l'*Octave* qu'on tire la gé-

nération ordonnée de tous les Intervalles par des diviſions & ſubdiviſions Harmoniques. Diviſez harmoniquement l'*Octave* 3. 6. par le nombre 4. vous aurez d'un côté la Quarte 3. 4. & de l'autre la Quinte 4. 6.

Diviſez de même la Quinte 10. 15. harmoniquement par le nombre 12, vous aurez la Tierce mineure 10. 12. & la Tierce majeure 12. 15. Enfin diviſez la Tierce majeure 72. 90. encore harmoniquement par le nombre 80, vous aurez le ton mineur 72. 80. ou 9. 10. & le ton majeur 80. 90. ou 8. 9. &c.

Il faut remarquer que ces diviſions Harmoniques donnent toujours deux Intervalles inégaux, dont le moindre eſt au grave & le grand à l'aigu. Que ſi l'on fait les mêmes diviſions ſelon la proportion Arithmétique, on aura le moindre Intervalle à l'aigu & le plus grand au grave. Ainſi l'*Octave* 2. 4. partagé arithmétiquement, donnera d'abord la Quinte 2. 3. au grave, puis la Quarte 3. 4. à l'aigu. La Quinte 4. 6. donnera premiérement la Tierce majeure 4. 5. puis la Tierce mineure 5. 6. & ainſi des autres. On auroit les mêmes rapports en ſens contraires, ſi, au lieu de les prendre, comme je fais

ici, par les vibrations, on les prenoit par les longueurs des cordes. Ces connoiſſances, au reſte, ſont peu utiles en elles-mêmes, mais elles ſont néceſſaires pour entendre les vieux Auteurs.

Le ſyſtême complet & rigoureux de l'*Octave* eſt compoſé de trois *Tons* majeurs, deux *Tons* mineurs, & deux ſemi-*Tons* majeurs. Le ſyſtême tempéré eſt de cinq *Tons* égaux & deux ſemi-Tons formant entr'eux autant de Degrès Diatoniques ſur les ſept Sons de la Gamme juſqu'à l'Octave du premier. Mais comme chaque *Ton* peut ſe partager en deux ſemi-Tons, la même Octave ſe diviſe auſſi chromatiquement en douze Intervalles d'un ſemi-Ton chacun, dont les ſept précédens gardent leur nom, & les cinq autres prennent chacun le nom du Son Diatonique le plus voiſin, au-deſſous par Dièſe & au-deſſus par Bémol. (Voy. ÉCHELLE.)

Je ne parle point ici des *Octaves* diminuées ou ſuperflues, parce que cet Intervalle ne s'altere guères dans la Mélodie, & jamais dans l'Harmonie.

Il eſt défendu, en compoſition, de faire deux *Octaves* de ſuite, entre

différentes Parties, ſur-tout par Mouvement ſemblable : mais cela eſt permis, & même élégant, fait à deſſein & à propos dans toute la ſuite d'un Air ou d'une Période : c'eſt ainſi que dans pluſieurs *Concerto* toutes les Parties reprennent par Intervalles le Ripiéno à l'*Octave* ou à l'Uniſſon.

Sur la Regle de l'*Octave*, voyez REGLE.

OCTAVIER, *v. n.* Quand on force le vent dans un Inſtrument à vent, le Son monte auſſi-tôt à l'Octave ; c'eſt ce qu'on appelle *Octavier*. En renforçant ainſi l'inſpiration, l'air renfermé dans le tuyau & contraint par l'air extérieur, eſt obligé, pour céder à la vîteſſe des oſcillations, de ſe partager en deux colonnes égales, ayant chacune la moitié de la longueur du tuyau ; & c'eſt ainſi que chacune de ces moitiés ſonne l'Octave du tout. Une corde de Violoncelle *Octavie* par un principe ſemblable, quand le coup d'Archet eſt trop bruſque ou trop voiſin du Chevalet. C'eſt un défaut dans l'Orgue quand un tuyau *Octavie* ; cela vient de ce qu'il prend trop de vent.

ODE, *ſ. f.* Mot Grec qui ſignifie *Chant* ou *Chanſon*.

ODEUM, *ſ. m.* C'étoit, chez les Anciens, un lieu deſtiné à la répétition de la Muſique qui devoit être chantée ſur le Théâtre; comme eſt, à l'Opéra de Paris, le petit Théâtre du Magaſin. (Voyez MAGASIN.)

On donnoit quelquefois le nom d'*Odéum* à des bâtimens qui n'avoient point de rapport au Théâtre. On lit dans Vitruve que Périclès fit bâtir à Athenes un *Odéum* où l'on diſputoit des prix de Muſique, & dans Pauſanias qu'Hérode l'Athénien fit conſtruire un magnifique *Odéum* pour le tombeau de ſa femme.

Les Ecrivains Eccléſiaſtiques déſignent auſſi quelquefois le Chœur d'une Égliſe par le mot *Odéum*.

ŒUVRE. Ce mot eſt maſculin pour déſigner un des Ouvrages de Muſique d'un Auteur. On dit le troiſieme *Œuvre* de Corelli, le cinquieme *Œuvre* de Vivaldi, &c. mais ces titres ne ſont plus gueres en uſage. A meſure que la Muſique ſe perfectionne, elle perd ces noms pompeux par leſquels nos Anciens s'imaginoient la glorifier.

ONZIEME, *ſ. f.* Réplique ou Octave de la Quarte. Cet Intervalle s'appelle *Onzieme*, parce qu'il faut former

Onze Sons Diatoniques pour paſſer de l'un de ces termes à l'autre.

M. Rameau a voulu donner le nom d'*Onzieme* à l'Accord qu'on appelle ordinairement Quarte ; mais comme cette dénomination n'eſt pas ſuivie, & que M. Rameau lui-même a continué de chiffrer le même Accord d'un 4 & non pas d'un 11, il faut ſe conformer à l'uſage. (Voyez ACCORD, QUARTE, SUPPOSITION.)

OPÉRA, *ſ. m.* Spectacle dramatique & lyrique où l'on s'efforce de réunir tous les charmes des beaux Arts, dans la repréſentation d'une action paſſionnée, pour exciter, à l'aide des ſenſations agréables, l'intérêt & l'illuſion.

Les parties conſtitutives d'un *Opéra* ſont, le Poëme, la Muſique, & la Décoration. Par la Poéſie on parle à l'eſprit, par la Muſique à l'oreille, par la Peinture aux yeux ; & le tout doit ſe réunir pour émouvoir le cœur & y porter à la fois la même impreſſion par divers organes. De ces trois parties, mon ſujet ne me permet de conſidérer la premiere & la derniere que par le rapport qu'elles peuvent avoir avec la ſeconde ; ainſi je paſſe immédiatement à celle-ci.

L'Art de combiner agréablement les Sons peut être enviſagé ſous deux aſpects très différens. Conſidérée comme une inſtitution de la Nature, la Muſique borne ſon effet à la ſenſation & au plaiſir phyſique qui réſulte de la Mélodie, de l'Harmonie, & du Rhythme : telle eſt ordinairement la Muſique d'Egliſe ; tels ſont les Airs à danſer, & ceux des Chanſons. Mais comme partie eſſentielle de la Scene lyrique, dont l'objet principal eſt l'imitation, la Muſique devient un des beaux Arts, capable de peindre tous les Tableaux, d'exciter tous les ſentimens, de lutter avec la Poéſie, de lui donner une force nouvelle, de l'embellir de nouveaux charmes, & d'en triompher en la couronnant.

Les Sons de la voix parlante n'étant ni ſoutenus ni Harmoniques ſont inappréciables, & ne peuvent, par conſéquent, s'allier agréablement avec ceux de la voix chantante & des Inſtrumens, au moins dans nos Langues, trop éloignées du caractere muſical ; car on ne ſauroit entendre les paſſages des Grecs ſur leur maniere de réciter, qu'en ſuppoſant leur Langue tellement accentuée que les inflexions

du diſcours dans la déclamation ſoutenue, formaſſent entr'elles des Intervalles muſicaux & appréciables : ainſi l'on peut dire que leurs Pieces de Théâtre étoient des eſpeces d'*Opéra* ; & c'eſt pour cela même qu'il ne pouvoit y avoir d'*Opéra* proprement dit parmi eux.

Par la difficulté d'unir le Chant au diſcours dans nos Langues, il eſt aiſé de ſentir que l'intervention de la Muſique comme partie eſſentielle doit donner au Poëme lyrique un caractere différent de celui de la Tragédie & de la Comédie, & en faire une troiſieme eſpece de Drame, qui a ſes régles particulieres : mais ces différences ne peuvent ſe déterminer ſans une parfaite connoiſſance de la partie ajoutée, des moyens de l'unir à la parole, & de ſes relations naturelles avec le cœur humain : détails qui appartiennent moins à l'Artiſte qu'au Philoſophe, & qu'il faut laiſſer à une plume faite pour éclairer tous les Arts, pour montrer à ceux qui les profeſſent les principes de leurs regles, & aux hommes de goût les ſources de leurs plaiſirs.

En me bornant donc, ſur ce ſujet,

à quelques obſervations plus hiſtoriques que raiſonnées, je remarquerai d'abord que les Grecs n'avoient pas au Théâtre un genre lyrique ainſi que nous ; & que ce qu'ils appelloient de ce nom ne reſſembloit point au nôtre : comme ils avoient beaucoup d'accent dans leur Langue & peu de fracas dans leurs Concerts, toute leur Poéſie étoit Muſicale & toute leur Muſique déclamatoire : de ſorte que leur Chant n'étoit preſque qu'un diſcours ſoutenu, & qu'ils chantoient réellement leurs vers, comme ils l'annoncent à la tête de leurs Poëmes ; ce qui par imagination a donné aux Latins, puis à nous, le ridicule uſage de dire *je chante*, quand on ne chante point. Quant à ce qu'ils appelloient genre lyrique en particulier, c'étoit une Poéſie héroïque dont le ſtyle étoit pompeux & figuré, laquelle s'accompagnoit de la Lyre ou Cithare préférablement à tout autre Inſtrument. Il eſt certain que les Tragédies Grecques ſe récitoient d'une maniere très-ſemblable au Chant, qu'elles s'accompagnoient d'Inſtrumens & qu'il y entroit des Chœurs.

Mais ſi l'on veut pour cela que ce

fuſſent des *Opéra* ſemblables aux nôtres, il faut donc imaginer des *Opéra* ſans Airs : car il ne paroît prouvé que la Muſique Grecque, ſans en excepter même l'Inſtrumentale, n'étoit qu'un véritable Récitatif. Il eſt vrai que ce Récitatif, qui réuniſſoit le charme des Sons Muſicaux à toute l'Harmonie de la Poéſie & à toute la force de la déclamation, devoit avoir beaucoup plus d'énergie que le Récitatif moderne, qui ne peut gueres ménager un de ces avantages qu'aux dépens des autres. Dans nos Langues vivantes, qui ſe reſſentent, pour la plupart, de la rudeſſe du climat dont elles ſont originaires, l'application de la Muſique à la parole, eſt beaucoup moins naturelle. Une proſodie incertaine s'accorde mal avec la régularité de la Meſure ; des ſyllabes muettes & ſourdes, des articulations dures, des Sons peu éclatans & moins variés ſe prêtent difficilement à la Mélodie ; & une Poéſie cadencée uniquement par le nombre des ſyllabes prend une Harmonie peu ſenſible dans le Rhythme muſical, & s'oppoſe ſans ceſſe à la diverſité des valeurs & des mouvemens. Voilà des difficultés qu'il

fallut vaincre ou éluder dans l'invention du Poëme lyrique. On tâcha donc, par un choix de mots, de tours & de vers, de ſe faire une Langue propre ; & cette Langue, qu'on appella lyrique, fut riche ou pauvre, à proportion de la douceur ou de la rudeſſe de celle dont elle étoit tirée.

Ayant, en quelque ſorte, préparé la parole pour la Muſique, il fut enſuite queſtion d'appliquer la Muſique à la parole, & de la lui rendre tellement propre ſur la Scene lyrique, que le tout pût être pris pour un ſeul & même idiôme ; ce qui produiſit la néceſſité de chanter toujours, pour paroître toujours parler ; néceſſité qui croît en raiſon de ce qu'une Langue eſt peu muſicale ; car moins la Langue a de douceur & d'accent, plus le paſſage alternatif de la parole au Chant & du Chant à la parole, y devient dur & choquant pour l'oreille. De-là le beſoin de ſubſtituer au diſcours en récit un diſcours en Chant, qui pût l'imiter de ſi près qu'il n'y eût que la juſteſſe des Accords qui les diſtinguât de la parole. (Voyez RÉCITATIF.)

Cette maniere d'unir au Théâtre la Muſique à la Poéſie, qui, chez les

Grecs, ſuffiſoit pour l'intérêt & l'illuſion, parce qu'elle étoit naturelle, par la raiſon contraire, ne pouvoit ſuffire chez nous pour la même fin. En écoutant un langage hypothétique & contraint, nous avons peine à concevoir ce qu'on veut nous dire ; avec beaucoup de bruit on nous donne peu d'émotion : de-là naît la néceſſité d'amener le plaiſir phyſique au ſecours du moral, & de ſuppléer par l'attrait de l'Harmonie à l'énergie de l'expreſſion. Ainſi moins on fait toucher le cœur, plus il faut ſavoir flatter l'oreille, & nous ſommes forcés de chercher dans la ſenſation le plaiſir que le ſentiment nous refuſe. Voilà l'origine des Airs, des Chœurs, de la Symphonie, & de cette Mélodie enchantereſſe dont la Muſique moderne s'embellit ſouvent aux dépens de la Poéſie, mais que l'homme de goût rebute au Théâtre, quand on le flatte ſans l'émouvoir.

A la naiſſance de l'*Opéra*, ſes inventeurs voulant éluder ce qu'avoit de naturel l'union de la Muſique au diſcours dans l'imitation de la vie humaine, s'aviſerent de tranſporter la Scene aux Cieux & dans les Enfers, &

faute de ſavoir faire parler les hommes, ils aimerent mieux faire chanter les Dieux & les Diables, que les Héros & les Bergers. Bientôt la magie & le merveilleux devinrent les fondemens du Théâtre lyrique, & content de s'enrichir d'un nouveau genre on ne ſongea pas même à rechercher ſi c'étoit bien celui-là qu'on avoit dû choiſir. Pour ſoutenir une ſi forte illuſion, il fallut épuiſer tout ce que l'art humain pouvoit imaginer de plus ſéduiſant chez un Peuple où le goût du plaiſir & celui des beaux Arts, régnoient à l'envi. Cette Nation célebre à laquelle il ne reſte de ſon ancienne grandeur que celle des idées dans les beaux Arts, prodigua ſon goût, ſes lumieres pour donner à ce nouveau Spectacle tout l'éclat dont il avoit beſoin. On vit s'élever par toute l'Italie des Théâtres égaux en étendue aux Palais des Rois, & en élégance aux monumens de l'antiquité dont elle étoit remplie. On inventa, pour les orner, l'Art de la Perſpective & de la Décoration. Les Artiſtes dans chaque genre y firent à l'envi briller leurs talens. Les machines les plus ingénieuſes, les vols les plus hardis, les tempêtes, la foudre, l'é-

clair, & tous les preſtiges de la baguette furent employés à faſciner les yeux, tandis que des multitudes d'Inſtrumens & de voix étonnoient les oreilles.

Avec tout cela l'action reſtoit toujours froide, & toutes les ſituations manquoient d'intérêt. Comme il n'y avoit point d'intrigue qu'on ne dénouât facilement à l'aide de quelque Dieu, le Spectateur, qui connoiſſoit tout le pouvoir du Poëte, ſe repoſoit tranquillement ſur lui du ſoin de tirer ſes Héros des plus grands dangers. Ainſi l'appareil étoit immenſe & produiſoit peu d'effet, parce que l'imitation étoit toujours imparfaite & groſſiere, que l'action priſe hors de la Nature étoit ſans intérêt pour nous, & que les ſens ſe prêtent mal à l'illuſion quand le cœur ne s'en mêle pas; de ſorte qu'à tout compter il eût été difficile d'ennuyer une aſſemblée à plus grands frais.

Ce Spectacle, tout imparfait qu'il étoit, fit long-tems l'admiration des contemporains, qui n'en connoiſſoient point de meilleur. Ils ſe félicitoient même de la découverte d'un ſi beau genre: voilà, diſoient-ils, un nouveau principe joint à ceux d'Ariſtote; voilà

l'admiration ajoutée à la terreur & à la pitié. Ils ne voient pas que cette richeſſe apparente n'étoit au fond qu'un ſigne de ſtérilité, comme les fleurs qui couvrent les champs avant la moiſſon. C'étoit faute de ſavoir toucher qu'ils vouloient ſurprendre, & cette admiration prétendue n'étoit en effet qu'un étonnement puérile dont ils auroient dû rougir. Un faux air de magnificence, de féerie & d'enchantement leur en impoſoit au point qu'ils ne parloient qu'avec enthouſiaſme & reſpect d'un Théâtre qui ne méritoit que des huées; ils avoient, de la meilleure foi du monde, autant de vénération pour la Scene même que pour les chimériques objets qu'on tâchoit d'y repréſenter : comme s'il y avoit plus de mérite à faire parler platement le Roi des Dieux que le dernier des mortels, & que les Valets de Moliere ne fuſſent pas préférables aux Héros de Pradon.

Quoique les Auteurs de ces premiers *Opéra* n'euſſent gueres d'autre but que d'éblouir les yeux & d'étourdir les oreilles, il étoit difficile que le Muſicien ne fût jamais tenté de chercher à tirer de ſon Art l'expreſ-

ſion des ſentimens répandus dans le Poëme. Les Chanſons des Nymphes, les Hymnes des Prêtres, les cris des Guerriers, les hurlemens infernaux ne rempliſſoient pas tellement ces Drames groſſiers qu'il ne s'y trouvât quelqu'un de ces inſtans d'intérêt & de ſituation où le Spectateur ne demande qu'à s'attendrir. Bientôt on commença de ſentir qu'indépendamment de la déclamation muſicale, que ſouvent la Langue comportoit mal, le choix du Mouvement, de l'Harmonie & des Chants n'étoit pas indifférent aux choſes qu'on avoit à dire, & que, par conſéquent, l'effet de la ſeule Muſique borné juſqu'alors au ſens, pouvoit aller juſqu'au cœur. La Mélodie qui ne s'étoit d'abord ſéparée de la Poéſie que par néceſſité, tira parti de cette indépendance pour ſe donner des beautés abſolues & purement muſicales : l'Harmonie découverte ou perfectionnée lui ouvrit de nouvelles routes pour plaire & pour émouvoir ; & la Meſure, affranchie de la gêne du Rhythme poétique, acquit auſſi une ſorte de cadence à part, qu'elle ne tenoit que d'elle ſeule.

La Muſique, étant ainſi devenue

un troiſieme Art d'imitation, eut bientôt ſon langage, ſon expreſſion, ſes tableaux tout-à-fait indépendans de la Poéſie. La Symphonie même apprit à parler ſans le ſecours des paroles, & ſouvent il ne ſortoit pas des ſentimens moins vifs de l'Orcheſtre que de la bouche des Acteurs. C'eſt alors que, commençant à ſe dégoûter de tout le clinquant de la féerie, du puérile fracas des machines, & de la fantaſque image des choſes qu'on n'a jamais vues, on chercha dans l'imitation de la Nature des tableaux plus intéreſſans & plus vrais. Juſques-là l'*Opéra* avoit été conſtitué comme il pouvoit l'être; car quel meilleur uſage pouvoit-on faire au Théâtre d'une Muſique qui ne ſavoit rien peindre, que de l'employer à la repréſentation des choſes qui ne pouvoient exiſter, & ſur leſquelles perſonne n'étoit en état de comparer l'image à l'objet? Il eſt impoſſible de ſavoir ſi l'on eſt affecté par la peinture du merveilleux comme on le ſeroit par ſa préſence, au lieu que tout homme peut juger par lui-même ſi l'Artiſte a bien ſu faire parler aux paſſions leur langage, & ſi les objets de la Nature ſont bien imités.

Ces obſervations donnerent lieu à une ſeconde réforme non moins importante que la premiere. On ſentit qu'il ne falloit à l'*Opéra* rien de froid & de raiſonné, rien que le Spectateur pût écouter aſſez tranquillement pour réfléchir ſur l'abſurdité de ce qu'il entendoit; & c'eſt en cela, ſurtout, que conſiſte la différence eſſentielle du Drame lyrique à la ſimple Tragédie. Toutes les délibérations politiques, tous les projets de conſpiration, les expoſitions, les récits, les maximes ſentencieuſes; en un mot, tout ce qui ne parle qu'à la raiſon fut banni du langage du cœur, avec les jeux d'eſprit, les Madrigaux & tout ce qui n'eſt que des penſées. Le ton même de la ſimple galanterie, qui cadre mal avec les grandes paſſions, fut à peine admis dans le rempliſſage des ſituations tragiques, dont il gâte preſque toujours l'effet : car jamais on ne ſent mieux que l'Acteur chante, que lorſqu'il dit une Chanſon.

L'énergie de tous les ſentimens, la violence de toutes les paſſions ſont donc l'objet principal du Drame lyrique; & l'illuſion, qui en fait le charme, eſt toujours détruite auſſi-tôt que l'Au-

teur & l'Acteur laiſſent un moment le Spectateur à lui-même. Tels ſont les principes ſur leſquels l'*Opéra* moderne eſt établi. Apoſtolo-Zéno, le Corneille de l'Italie, ſon tendre éleve, qui en eſt le Racine, ont ouvert & perfectionné cette nouvelle carriere. Ils ont oſé mettre les Héros de l'Hiſtoire ſur un Théâtre qui ſembloit ne convenir qu'aux fantôme de la Fable. Cyrus, Céſar, Caton même, ont paru ſur la Scene avec ſuccès, & les Spectateurs les plus révoltés d'entendre chanter de tels hommes, ont bientôt oublié qu'ils chantoient, ſubjugués & ravis par l'éclat d'une Muſique auſſi pleine de nobleſſe & de dignité que d'enthouſiaſme & de feu. L'on ſuppoſe aiſément que des ſentimens ſi différens des nôtres doivent s'exprimer auſſi ſur un autre ton.

Ces nouveaux Poëmes que le génie avoit créés, & que lui ſeul pouvoit ſoutenir, écarterent ſans efforts les mauvais Muſiciens qui n'avoient que la mécanique de leur Art, &, privés du feu de l'invention & du don de l'imitation, faiſoient des *Opéra* comme ils auroient fait des ſabots. A peine les cris des Bacchantes, les conjura-

tions des Sorciers & tous les Chants qui n'étoient qu'un vain bruit, furent-ils bannis du Théatre ; à peine eut-on tenté de ſubſtituer à ce barbare fracas les accens de la colere, de la douleur, des menaces, de la tendreſſe, des pleurs, des gémiſſemens, & tous les mouvemens d'une ame agitée, que, forcés de donner des ſentimens aux Héros & un langage au cœur humain, les Vinci, les Léo, les Pergolèſe, dédaignant la ſervile imitation de leurs prédéceſſeurs, & s'ouvrant une nouvelle carriere, la franchirent ſur l'aile du Genie, & ſe trouverent au but preſque dès le premier pas. Mais on ne peut marcher long-tems dans la route du bon goût ſans monter ou deſcendre, & la perfection eſt un point où il eſt difficile de ſe maintenir. Après avoir eſſayé & ſenti ſes forces, la Muſique en état de marcher ſeule, commence à dédaigner la Poéſie qu'elle doit accompagner, & croit en valoir mieux, en tirant d'elle-même les beautés qu'elle partageoit avec ſa compagne. Elle ſe propoſe encore, il eſt vrai, de rendre les idées & les ſentimens du Poëte ; mais elle prend, en quelque

ſorte, un autre langage, & quoique l'objet ſoit le même, le Poëte & le Muſicien trop ſéparés dans leur travail, en offrent à la fois deux images reſſemblantes, mais diſtinctes, qui ſe nuiſent mutuellement. L'eſprit forcé de ſe partager, choiſit & ſe fixe à une image plutôt qu'à l'autre. Alors le Muſicien, s'il a plus d'art que le Poëte, l'efface & le fait oublier : l'Acteur voyant que le Spectateur ſacrifie les paroles à la Muſique, ſacrifie à ſon tour le geſte & l'action théâtrale au chant & au brillant de la voix ; ce qui fait tout-à-fait oublier la Piece, & change le Spectacle en un véritable Concert. Que ſi l'avantage, au contraire, ſe trouve du côté du Poëte, la Muſique, à ſon tour, deviendra preſque indifférente, & le Spectateur, trompé par le bruit, pourra prendre le change au point d'attribuer à un mauvais Muſicien le mérite d'un excellent Poëte, & de croire admirer des chefs-d'œuvres d'Harmonie, en admirant des Poëmes bien compoſés.

Tels ſont les défauts que la perfection abſolue de la Muſique & ſon défaut d'application à la Langue peuvent introduire dans les *Opéra* à proportion du

concours

concours de ces deux cauſes. Sur quoi l'on doit remarquer que les Langues les plus propres à fléchir ſous les loix de la Meſure & de la Mélodie, ſont celles où la duplicité dont je viens de parler eſt le moins apparente, parce que la Muſique ſe prétant ſeulement aux idées de la Poéſie, celle-ci ſe prête à ſon tour aux inflexions de la Mélodie; & que, quand la Muſique ceſſe d'obſerver le Rhythme, l'accent & l'Harmonie du vers, le vers ſe plie & s'aſſervit à la cadence de la Meſure & à l'accent muſical. Mais lorſque la Langue n'a ni douceur ni flexibilité, l'âpreté de la Poéſie l'empêche de s'aſſervir au Chant, la douceur même de la Mélodie l'empêche de ſe prêter à la bonne récitation des vers, & l'on ſent dans l'union forcée de ces deux Arts une contrainte perpétuelle qui choque l'oreille & détruit à la fois l'attrait de la Mélodie & l'effet de la Déclamation. Ce défaut eſt ſans remede, & vouloir à toute force appliquer la Muſique à une Langue qui n'eſt pas muſicale, c'eſt lui donner plus de rudeſſe qu'elle n'en auroit ſans cela.

Par ce que j'ai dit juſqu'ici, l'on a pu voir qu'il y a plus de rapport entre l'appareil des yeux ou la décoration, & la

Muſique ou l'appareil des oreilles, qu'il n'en paroît entre deux ſens qui ſemblent n'avoir rien de commun ; & qu'à certains égards l'*Opéra* conſtitué comme il eſt, n'eſt pas un tout auſſi monſtrueux qu'il paroît l'être. Nous avons vu que, voulant offrir aux regards l'intérêt & les mouvemens qui manquoient à la Muſique, on avoit imaginé les groſſiers preſtiges des machines & des vols, & que juſqu'à ce qu'on ſût nous émouvoir, on s'étoit contenté de nous ſurprendre. Il eſt donc très-naturel que la Muſique, devenue paſſionnée & pathétique, ait renvoyé ſur les Théâtres des Foires ces mauvais ſupplémens dont elle n'avoit plus beſoin ſur le ſien. Alors l'*Opéra*, purgé de tout ce merveilleux qui l'aviliſſoit, devint un Spectacle également touchant & majeſtueux, digne de plaire aux gens de goût & d'intéreſſer les cœurs ſenſibles.

Il eſt certain qu'on auroit pu retrancher de la pompe du Spectacle autant qu'on ajoutoit à l'intérêt de l'action ; car plus on s'occupe des perſonnages, moins on eſt occupé des objets qui les entourent : mais il faut, cependant, que le lieu de la Scene ſoit convenable aux Acteurs qu'on y fait parler ; & l'i-

mitation de la Nature, ſouvent plus difficile & toujours plus agréable que celle des êtres imaginaires, n'en devient que plus intereſſante en devenant plus vraiſemblable. Un beau Palais, des Jardins délicieux, de ſavantes ruines plaiſent encore plus à l'œil que la fantaſque image du Tartare, de l'Olympe, du Char du Soleil ; image d'autant plus inférieure à celle que chacun ſe trace en lui-même, que dans les objets chimériques, il n'en coûte rien à l'eſprit d'aller au-delà du poſſible, & de ſe faire des modeles au-deſſus de toute imitation. De-là vient que le merveilleux, quoique déplacé dans la Tragédie, ne l'eſt pas dans le Poëme épique, où l'imagination toujours induſtrieuſe & dépenſiere ſe charge de l'exécution, & en tire un tout autre parti que ne peut faire ſur nos Théâtres le talent du meilleur Machiniſte, & la magnificence du plus puiſſant Roi.

Quoique la Muſique priſe pour un Art d'imitation ait encore plus de rapport à la Poéſie qu'à la Peinture ; celle-ci, de la maniere qu'on l'emploie au Théâtre, n'eſt pas auſſi ſujette que la Poéſie à faire avec la Muſique une double repréſentation du même objet,

parce que l'une rend les ſentimens des hommes, & l'autre ſeulement l'image du lieu où ils ſe trouvent; image qui renforce l'illuſion & tranſporte le Spectateur par-tout où l'Acteur eſt ſuppoſé être. Mais ce tranſport d'un lieu à un autre doit avoir des regles & des bornes: il n'eſt permis de ſe prévaloir, à cet égard, de l'agilité de l'imagination qu'en conſultant la loi de la vraiſemblance, &, quoique le Spectateur ne cherche qu'à ſe prêter à des fictions dont il tire tout ſon plaiſir, il ne faut pas abuſer de ſa crédulité au point de lui en faire honte. En un mot, on doit ſonger qu'on parle à des cœurs ſenſibles ſans oublier qu'on parle à des gens raiſonnables. Ce n'eſt pas que je vouluſſe tranſporter à l'*Opéra* cette rigoureuſe unité de lieu qu'on exige dans la Tragédie, & à laquelle on ne peut gueres s'aſſervir qu'aux dépens de l'action, de ſorte qu'on n'eſt exact à quelque égard que pour être abſurde à mille autres. Ce ſeroit d'ailleurs s'ôter l'avantage des changemens de Scenes, leſquelles ſe font valoir mutuellement: ce ſeroit s'expoſer par une vicieuſe uniformité à des oppoſitions mal conçues entre la Scene qui reſte toujours & les ſituations

qui changent ; ce ſeroit gâter, l'un par l'autre, l'effet de la Muſique & celui de la décoration, comme de faire entendre des Symphonies voluptueuſes parmi des rochers, ou des airs gais dans les Palais des Rois.

C'eſt donc avec raiſon qu'on a laiſſé ſubſiſter d'Acte en Acte les changemens de Scene, & pour qu'ils ſoient réguliers & admiſſibles, il ſuffit qu'on ait pu naturellement ſe rendre du lieu d'où l'on ſort au lieu où l'on paſſe, dans l'Intervalle de tems qui s'écoule ou que l'action ſuppoſe entre les deux Actes: de ſorte que, comme l'unité de tems doit ſe renfermer à-peu-près dans la durée de vingt-quatre heures, l'unité de lieu doit ſe renfermer à-peu-près dans l'eſpace d'une journée de chemin. A l'égard des changemens de Scene pratiqués quelquefois dans un même Acte, ils me paroiſſent également contraires à l'illuſion & à la raiſon, & devoir être abſolument proſcrits du Théâtre.

Voilà comment le concours de l'Acouſtique & de la Perſpective peut perfectionner l'illuſion, flatter les ſens par des impreſſions diverſes, mais analogues, & porter à l'ame un même intérêt avec un double plaiſir. Ainſi ce ſe-

roit une grande erreur de penſer que l'ordonnance du Théâtre n'a rien de commun avec celle de la Muſique, ſi ce n'eſt la convenance générale qu'elles tirent du Poëme. C'eſt à l'imagination des deux Artiſtes à déterminer entr'eux ce que celle du Poëte a laiſſé à leur diſpoſition, & à s'accorder ſi bien en cela que le Spectateur ſente toujours l'accord parfait de ce qu'il voit & de ce qu'il entend. Mais il faut avouer que la tâche du Muſicien eſt la plus grande. L'imitation de la Peinture eſt toujours froide, parce qu'elle manque de cette ſucceſſion d'idées & d'impreſſions qui échauffe l'ame par degrés, & que tout eſt dit au premier coup-d'œil. La puiſſance imitative de cet Art, avec beaucoup d'objets apparens, ſe borne en effet à de très-foibles repréſentations. C'eſt un des grands avantages du Muſicien de pouvoir peindre les choſes qu'on ne ſauroit entendre, tandis qu'il eſt impoſſible au Peintre de peindre celles qu'on ne ſauroit voir; & le plus grand prodige d'un Art qui n'a d'activité que par ſes mouvemens, eſt d'en pouvoir former juſqu'à l'image du repos. Le ſommeil, le calme de la nuit, la ſolitude & le ſilence même entrent dans

le nombre des tableaux de la Muſique. Quelquefois le bruit produit l'effet du ſilence, & le ſilence l'effet du bruit, comme quand un homme s'endort à une lecture égale & monotone, & s'éveille à l'inſtant qu'on ſe tait; & il en eſt de même pour d'autres effets. Mais l'Art a des ſubſtitutions plus fertiles & bien plus fines que celle-ci; il ſait exciter par un ſens des émotions ſemblables à celles qu'on peut exciter par un autre; &, comme le rapport ne peut être ſenſible que l'impreſſion ne ſoit forte, la peinture, dénuée de cette force, rend difficilement à la Muſique les imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la Nature ſoit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, & l'art du Muſicien conſiſte à ſubſtituer à l'image inſenſible de l'objet, celle des mouvemens que ſa préſence excite dans l'eſprit du Spectateur : il ne repréſente pas directement la choſe; mais il réveille dans notre ame le même ſentiment qu'on éprouve en la voyant.

Ainſi, bien que le Peintre n'ait rien à tirer de la Partition du Muſicien, l'habile Muſicien ne ſortira point ſans fruit de l'attelier du Peintre. Non-ſeulement il agitera la mer à ſon gré, excitera les

flammes d'un incendie, fera couler les ruiſſeaux, tomber la pluie & groſſir les torrens; mais il augmentera l'horreur d'un déſert affreux, rembrunira les murs d'une priſon ſouterraine, calmera l'orage, rendra l'air tranquille, le Ciel ſerein, & répandra, de l'Orcheſtre, une fraîcheur nouvelle ſur les bocages.

Nous venons de voir comment l'union des trois Arts qui conſtituent la Scene lyrique, forme entr'eux un tout très-bien lié. On a tenté d'y en introduire un quatrieme, dont il me reſte à parler.

Tous les mouvemens du corps, ordonnés ſelon certaines loix pour affecter les regards par quelque action, prennent en général le nom de geſtes. Le geſte ſe diviſe en deux eſpeces, dont l'une ſert d'accompagnement à la parole & l'autre de ſupplément. Le premier, naturel à tout homme qui parle, ſe modifie différemment, ſelon les hommes, les Langues & les caracteres. Le ſecond eſt l'Art de parler aux yeux ſans le ſecours de l'écriture, par des mouvemens du corps devenus ſignes de convention. Comme ce geſte eſt plus pénible, moins naturel pour nous que l'uſage de la parole, & qu'elle le rend

inutile, il l'exclud, & même en ſuppoſe la privation; c'eſt ce qu'on appelle Art des Pantomimes. A cet Art ajoutez un choix d'attitudes agréables & de mouvemens cadencés, vous aurez ce que nous appellons la Danſe, qui ne mérite gueres le nom d'Art, quand elle ne dit rien à l'eſprit.

Ceci poſé, il s'agit de ſavoir ſi, la Danſe étant un langage, & par conſéquent pouvant être un Art d'imitation, peut entrer avec les trois autres dans la marche de l'Action lyrique, ou bien ſi elle peut interrompre & ſuſpendre cette action ſans gâter l'effet & l'unité de la Piece.

Or, je ne vois pas que ce dernier cas puiſſe même faire une queſtion. Car chacun ſent que tout l'intérêt d'une Action ſuivie dépend de l'impreſſion continue & redoublée que ſa répréſentation fait ſur nous; que tous les objets qui ſuſpendent ou partagent l'attention ſont autant de contre-charmes qui détruiſent celui de l'intérêt; qu'en coupant le Spectacle par d'autres Spectacles qui lui ſont étrangers, on diviſe le ſujet principal en parties indépendantes qui n'ont rien de commun entr'elles que le rapport général de la matiere qui les

compoſe ; & qu'enfin plus les Spectacles inſérés ſeroient agréables, plus la mutilation du tout ſeroit difforme. De ſorte qu'en ſuppoſant un *Opéra* coupé par quelques Divertiſſemens qu'on pût imaginer, s'ils laiſſoient oublier le ſujet principal, le Spectateur, à la fin de chaque Fête, ſe trouveroit auſſi peu ému qu'au commencement de la Piece ; & pour l'émouvoir de nouveau & ranimer l'intérêt, ce ſeroit toujours à recommencer. Voilà pourquoi les Italiens ont enfin banni des Entr'actes de leurs *Opéra* ces Intermedes comiques qu'ils y avoient inſérés ; genre de Spectacle agréable, piquant & bien pris dans la Nature, mais ſi déplacé dans le milieu d'une action tragique, que les deux Pieces ſe nuiſoient mutuellement, & que l'une des deux ne pouvoit jamais intéreſſer qu'aux depens de l'autre.

Reſte donc à voir ſi, la Danſe ne pouvant entrer dans la compoſition du genre lyrique, comme ornement étranger, on ne l'y pourroit pas faire entrer comme partie conſtitutive, & faire concourir à l'action un Art qui ne doit pas la ſuſpendre. Mais comment admettre à la fois deux langages qui s'excluent mutuellement, & joindre l'Art Panto-

mime à la parole qui le rend ſuperflu ? Le langage du geſte étant la reſſource des muets, ou des gens qui ne peuvent s'entendre, devient ridicule entre ceux qui parlent. On ne répond point à des mots par des gambades, ni au geſte par des diſcours; autrement je ne vois point pourquoi celui qui entend le langage de l'autre ne lui répond pas ſur le même ton. Supprimez donc la parole ſi vous voulez employer la Danſe : ſi-tôt que vous introduiſez la Pantomime dans l'*Opéra*, vous en devez bannir la Poéſie; parce que de toutes les unités la plus néceſſaire eſt celle du langage, & qu'il eſt abſurde & ridicule de dire à la fois la même choſe à la même perſonne, & de bouche & par écrit.

Les deux raiſons que je viens d'alléguer ſe réuniſſent dans toute leur force pour bannir du Drame lyrique les Fêtes & les Divertiſſemens qui non-ſeulement en ſuſpendent l'action, mais, ou ne diſent rien, ou ſubſtituent bruſquement au langage adopté un autre langage oppoſé dont le contraſte détruit la vraiſemblance, affoiblit l'intérêt, & ſoit dans la même action pourſuivie, ſoit dans un épiſode inſéré, bleſſe également la raiſon.

Ce ſeroit bien pis, ſi ces Fêtes n'offroient au Spectateur que des ſauts ſans liaiſon, & des Danſes ſans objet; tiſſu gothique & barbare dans un genre d'ouvrage où tout doit être peinture & imitation.

Il faut avouer, cependant, que la Danſe eſt avantageuſement placée au Théâtre, que ce ſeroit le priver d'un de ſes plus grands agrémens, que de l'en retrancher tout-à-fait. Auſſi, quoiqu'on ne doive point avilir une action tragique par des ſauts & des entrechats, c'eſt terminer très-agréablement le Spectacle, que de donner un Ballet après l'*Opéra*, comme une petite Piece après la Tragédie. Dans ce nouveau Spectacle, qui ne tient point au précédent, on peut auſſi faire choix d'une autre Langue; c'eſt une autre Nation qui paroit ſur la Scene. L'Art Pantomime ou la Danſe devenant alors la Langue de convention, la parole en doit être bannie à ſon tour, & la Muſique reſtant le moyen de liaiſon, s'applique à la Danſe dans la petite Piece, comme elle s'appliquoit dans la grande à la Poéſie. Mais avant d'employer cette Langue nouvelle, il faut la créer. Commencer par donner des Ballets en

[redacted]on, ſans avoir préalablement établi la convention des geſtes; c'eſt parler une Langue à gens qui n'en ont pas le Dictionnaire, & qui par conſéquent, ne l'entendront point.

OPERA, *ſ. m.* Eſt auſſi un mot conſacré pour diſtinguer les différens ouvrages d'un même Auteur, ſelon l'ordre dans lequel ils ont été imprimés ou gravés, & qu'il marque ordinairement lui-même ſur les titres par des chiffres. (Voyez ŒUVRE.) Ces deux mots ſont principalement en uſage pour les compoſitions de Symphonie.

ORATOIRE. De l'Italien *Oratorio*. Eſpece de Drame en Latin ou en Langue vulgaire, diviſé par Scenes, à l'imitation des Pieces de Théâtre, mais qui roule toujours ſur des ſujets ſacrés & qu'on met en Muſique pour être exécuté dans quelque Egliſe durant le Carême ou en d'autres tems. Cet uſage, aſſez commun en Italie, n'eſt point admis en France. La Muſique Françoiſe eſt ſi peu propre au genre Dramatique, que c'eſt bien aſſez qu'elle y montre ſon inſuffiſance au Théâtre, ſans l'y montrer encore à l'Egliſe.

ORCHESTRE, *ſ. m.* On prononce *Orqueſtre*. C'étoit, chez les Grecs, la

partie inférieure du Théâtre ; elle étoit faite en demi-cercle & garnie de sieges tout autour. On l'appelloit *Orchestre*, parce que c'étoit-là que s'exécutoient les Danses.

Chez eux l'*Orchestre* faisoit une partie du Théâtre ; à Rome il en étoit séparé & rempli de sieges destinés pour les Sénateurs, les Magistrats, les Vestales, & les autres personnes de distinction. A Paris l'*Orchestre* des Comédies Françoise & Italienne, & ce qu'on appelle ailleurs le *Parquet*, est destiné en partie à un usage semblable.

Aujourd'hui ce mot s'applique plus particuliérement à la Musique, & s'entend, tantôt du lieu où se tiennent ceux qui jouent des Instrumens, comme l'*Orchestre* de l'Opéra, tantôt du lieu où se tiennent tous les Musiciens en général, comme l'*Orchestre* du Concert Spirituel au Château des Tuileries, & tantôt de la collection de tous les Symphonistes : c'est dans ce dernier sens que l'on dit de l'exécution de Musique que l'*Orchestre* étoit bon ou mauvais, pour dire que les Instrumens étoient bien ou mal joués.

Dans les Musiques nombreuses en Symphonistes, telles que celle d'un

Opéra, c'eſt un ſoin qui n'eſt pas à négliger que la bonne diſtribution de l'*Orcheſtre*. On doit en grande partie à ce ſoin l'effet étonnant de la Symphonie dans les Opéra d'Italie. On porte la premiere attention ſur la fabrique même de l'*Orcheſtre* ; c'eſt-à-dire, de l'enceinte qui le contient. On lui donne les proportions convenables pour que les Symphoniſtes y ſoient le plus raſſemblés & le mieux diſtribués qu'il eſt poſſible. On a ſoin d'en faire la caiſſe d'un bois léger & réſonnant comme le ſapin, de l'établir ſur un vide avec des arcs-boutans, d'en écarter les Spectateurs par un rateau placé dans le parterre à un pied ou deux de diſtance. De ſorte que le corps même de l'*Orcheſtre* portant, pour ainſi dire, en l'air, & ne touchant preſque à rien, vibre & réſonne ſans obſtacle, & forme comme un grand Inſtrument qui répond à tous les autres & en augmente l'effet.

A l'égard de la diſtribution intérieure, on a ſoin : 1°. que le nombre de chaque eſpece d'Inſtrument ſe proportionne à l'effet qu'ils doivent produire tous enſemble ; que, par exemple, les Baſſes n'étouffent pas les

Deſſus & n'en ſoient pas étouffées ; que les Hautbois ne dominent pas ſur les Violons, ni les ſeconds ſur les premiers : 2°. que les Inſtrumens de chaque eſpece, excepté les Baſſes, ſoient raſſemblés entr'eux, pour qu'ils s'accordent mieux & marchent enſemble avec plus d'exactitude : 3°. que les Baſſes ſoient diſperſées autour des deux Clavecins & par tout l'*Orcheſtre*, parce que c'eſt la Baſſe qui doit régler & ſoutenir toutes les autres Parties, & que tous les Muſiciens doivent l'entendre également : 4°. que tous les Symphoniſtes aient l'œil ſur le Maître à ſon Clavecin, & le Maître ſur chacun d'eux ; que de même chaque Violon ſoit vu de ſon premier & le voye : c'eſt pourquoi cet Inſtrument étant & devant être le plus nombreux, doit être diſtribué ſur deux lignes qui ſe regardent ; ſavoir, les premiers aſſis en face du Théâtre, le dos tourné vers les Spectateurs, les ſeconds vis-à-vis d'eux, le dos tourné vers le Théâtre, &c.

Le premier *Orcheſtre* de l'Europe pour le nombre & l'intelligence des Symphoniſtes eſt celui de Naples : mais celui qui eſt le mieux diſtribué & forme l'enſemble le plus parfait eſt l'*Orcheſtre*

de l'Opéra du Roi de Pologne à Dreſde, dirigé par l'illuſtre Haſſe. (*Ceci s'écrivoit en* 1754.) (Voyez *Pl. G. Fig.* 1.) la repréſentation de cet *Orcheſtre*, où, ſans s'attacher aux meſures, qu'on n'a pas priſes ſur les lieux, on pourra mieux juger à l'œil de la diſtribution totale, qu'on ne pourroit faire ſur une longue deſcription.

On a remarqué que, de tous les *Orcheſtres* de l'Europe, celui de l'Opéra de Paris, quoiqu'un des plus nombreux, étoit celui qui faiſoit le moins d'effet. Les raiſons en ſont faciles à comprendre. Premiérement la mauvaiſe conſtruction de l'*Orcheſtre*, enfoncé dans la terre, & clos d'une enceinte de bois lourd, maſſif & chargé de fer, étouffe toute réſonnance : 2°. le mauvais choix des Symphoniſtes, dont le plus grand nombre reçu par faveur ſait à peine la Muſique, & n'a nulle intelligence de l'enſemble : 3°. leur aſſommante habitude de racler, s'accorder, préluder continuellement à grand bruit, ſans jamais pouvoir être d'accord : 4°. le génie François, qui eſt en général de négliger & dédaigner tout ce qui devient devoir journalier : 5°. les mauvais Inſtrumens des Sym-

phoniſtes, leſquels reſtant ſur le lieu ſont toujours des Inſtrumens de rebut, deſtinés à mugir durant les repréſentations, & à pourrir dans les Intervalles ; 6°. le mauvais emplacement du Maitre qui, ſur le devant du Théâtre & tout occupé des Acteurs, ne peut veiller ſuffiſamment ſur ſon *Orcheſtre* & l'a derriere lui, au lieu de l'avoir ſous ſes yeux : 7°. le bruit inſupportable de ſon bâton qui couvre & amortit tout l'effet de la Symphonie : 8°. la mauvaiſe Harmonie de leurs compoſitions, qui, n'étant jamais pure & choiſie, ne fait entendre, au lieu de choſes d'effet, qu'un rempliſſage ſourd & confus : 9°. pas aſſez de Contre-baſſes & trop de Violoncelles, dont les Sons, traînés à leur maniere, étouffent la Mélodie & aſſomment le Spectateur : 10°. enfin le défaut de Meſure, & le caractere indéterminé de la Muſique Françoiſe, où c'eſt toujours l'Acteur qui regle l'*Orcheſtre*, au lieu que l'*Orcheſtre* doit régler l'Acteur, & où les Deſſus menent la Baſſe, au lieu que la Baſſe doit mener les Deſſus.

OREILLE, *ſ. f.* Ce mot s'emploie figurément en terme de Muſique. Avoir

de l'*Oreille*, c'eſt avoir l'ouïe ſenſible, fine & juſte; en ſorte que, ſoit pour l'intonation, ſoit pour la Meſure, on ſoit choqué du moindre défaut, & qu'auſſi l'on ſoit frappé des beautés de l'Art, quand on les entend. On a l'*Oreille* fauſſe lorſqu'on chante conſtamment faux, lorſqu'on ne diſtingue point les Intonations fauſſes des Intonations juſtes, ou lorſqu'on n'eſt point ſenſible à la préciſion de la Meſure, qu'on la bat inégale ou à contretems. Ainſi le mot *Oreille* ſe prend toujours pour la fineſſe de la ſenſation ou pour le jugement du ſens. Dans cette acception le mot *Oreille* ne ſe prend jamais qu'au ſingulier & avec l'article partitif. *Avoir de l'Oreille; il a peu d'Oreille.*

ORGANIQUE, *adj. pris ſubſt. au fémin.* C'étoit, chez les Grecs, cette partie de la Muſique qui s'exécutoit ſur les Inſtrumens, & cette partie avoit ſes caracteres, ſes Notes particulieres, comme on le voit dans les Tables de Bacchius & d'Alypius. (V. MUSIQUE, NOTES.)

ORGANISER le Chant, *v. a.* C'étoit, dans le commencement de l'invention du Contre-point, inférer quel-

ques Tierces dans une ſuite de Plain-Chant à l'uniſſon : de ſorte, par exemple, qu'une partie du Chœur chantant ces quatre Notes, *ut re ſi ut*, l'autre partie chantoit en même tems ces quatre-ci *ut re re ut*. Il paroît par les exemples cités par l'Abbé le Beuf & par d'autres, que l'*Organiſation* ne ſe pratiquoit gueres que ſur la Note ſenſible à l'approche de la finale ; d'où il ſuit qu'on n'*organiſoit* preſque jamais que par une Tierce mineure. Pour un Accord ſi facile & ſi peu varié, les Chantres qui *organiſoient* ne laiſſoient pas d'être payés plus cher que les autres.

A l'égard de l'*Organum triplum*, ou *quadruplum*, qui s'appelloit auſſi *Triplum* ou *Quadruplum* tout ſimplement, ce n'étoit autre choſe que le même Chant des Parties *organiſantes* entonné par des Hautes-Contres à l'Octave des Baſſes, & par des Deſſus à l'Octave des Tailles.

ORTHIEN, *adj.* Le *Nome Orthien*, dans la Muſique Grecque, étoit un Nome Dactylique, inventé, ſelon les uns, par l'ancien Olympius le Phrygien, & ſelon d'autres par le Myſien. C'eſt ſur ce Nome *Orthien*, diſent

Hérodote & Aulugelle, que chantoit Arion quand il ſe précipita dans la mer.

OUVERTURE, *ſ. f.* Piece de Symphonie qu'on s'efforce de rendre éclatante, impoſante, harmonieuſe, & qui ſert de début aux Opéra & autres Drames lyriques d'une certaine étendue.

Les *Ouvertures* des Opéra François ſont preſque toutes calquées ſur celles de Lully. Elles ſont compoſées d'un morceau traînant appellé grave qu'on joue ordinairement deux fois, & d'une Repriſe ſautillante appellée gaie, laquelle eſt communément fuguée : pluſieurs de ces Repriſes rentrent encore dans le grave en finiſſant.

Il a été un tems où les *Ouvertures* Françoiſes ſervoient de modele dans toute l'Europe. Il n'y a pas ſoixante ans qu'on faiſoit venir en Italie des *Ouvertures* de France pour mettre à la tête des Opéra. J'ai vu même pluſieurs anciens Opéra Italiens notés avec une *Ouverture* de Lully à la tête. C'eſt de quoi les Italiens ne conviennent pas aujourd'hui que tout a ſi fort changé ; mais le fait ne laiſſe pas d'être très-certain.

La Muſique inſtrumentale ayant fait un progrès étonnant depuis une quarantaine d'années, les vieilles *Ouvertures* faites pour des Symphoniſtes qui ſavoient peu tirer parti de leurs Inſtrumens, ont bientôt été laiſſées aux François, & l'on s'eſt d'abord contenté d'en garder à-peu-près la diſpoſition. Les Italiens n'ont pas même tardé de s'affranchir de cette gêne, & ils diſtribuent aujourd'hui leurs *Ouvertures* d'une autre maniere. Ils débutent par un morceau ſaillant & vif, à deux ou à quatre tems; puis ils donnent un *Andante* à demi-jeu, dans lequel ils tâchent de déployer toutes les graces du beau Chant, & ils finiſſent par un brillant *Allegro*, ordinairement à trois Tems.

La raiſon qu'ils donnent de cette diſtribution eſt, que dans un Spectacle nombreux où les Spectateurs font beaucoup de bruit, il faut d'abord les porter au ſilence & fixer leur attention par un début éclatant qui les frappe. Ils diſent que le grave de nos *Ouvertures* n'eſt entendu ni écouté de perſonne, & que notre premier coup d'archet, que nous vantons avec tant d'emphaſe, moins bruyant que l'Ac-

cord des Inſtrumens qui les précede, & avec lequel il ſe confond, eſt plus propre à préparer l'Auditeur à l'ennui qu'à l'attention. Ils ajoutent qu'après avoir rendu le Spectateur attentif, il convient de l'intéreſſer avec moins de bruit par un Chant agréable & flatteur qui le diſpoſe à l'attendriſſement qu'on tâchera bientôt de lui inſpirer; & de déterminer enfin l'*Ouverture* par un morceau d'un autre caractere, qui, tranchant avec le commencement du Drame, marque, en finiſſant avec bruit, le ſilence que l'Acteur arrivé ſur la Scene exige du Spectateur.

Notre vieille routine d'*Ouvertures* a fait naître en France une plaiſante idée. Pluſieurs ſe ſont imaginés qu'il y avoit une telle convenance entre la forme des *Ouvertures* de Lully & un Opéra quelconque, qu'on ne ſauroit la changer ſans rompre l'Accord du tout; de ſorte que, d'un début de Symphonie qui ſeroit dans un autre goût, tel, par exemple, qu'une *Ouverture* Italienne, ils diront avec mépris, que c'eſt une Sonate, & non pas une *Ouverture*; comme ſi toute *Ouverture* n'étoit pas une Sonate.

Je ſais bien qu'il ſeroit à deſirer qu'il

y eût un rapport propre & ſenſible entre le caractere d'une *Ouverture* & celui de l'ouvrage qu'elle annonce ; mais au lieu de dire que toutes les *Ouvertures* doivent être jettées au même moule, cela dit préciſément le contraire. D'ailleurs, ſi nos Muſiciens manquent ſi ſouvent de ſaiſir le vrai rapport de la Muſique aux paroles dans chaque morceau, comment ſaiſiront-ils les rapports plus éloignés & plus fins entre l'ordonnance d'une *Ouverture*, & celle du corps entier de l'ouvrage ? Quelques Muſiciens ſe ſont imaginés bien ſaiſir ces rapports en raſſemblant d'avance dans l'*Ouverture* tous les caracteres exprimés dans la Piece, comme s'ils vouloient exprimer deux fois la même action, & que ce qui eſt à venir fût déjà paſſé. Ce n'eſt pas cela. L'*Ouverture* la mieux entendue eſt celle qui diſpoſe tellement les cœurs des Spectateurs, qu'ils s'ouvrent ſans effort à l'intéret qu'on veut leur donner dès le commencement de la Piece. Voilà le véritable effet que doit produire une bonne *Ouverture* : voilà le plan ſur lequel il la faut traiter.

OUVERTURE DU LIVRE, A L'OUVERTURE DU LIVRE. (V. LIVRE.)

OXIPYCNI, *adj. plur.* C'eſt le nom que

que donnoient les Anciens dans le Genre épais au troiſieme Son en montant de chaque Tétracorde. Ainſi les Sons *Oxipycni* étoient cinq en nombre. (Voyez APYCNI, ÉPAIS, SYSTEME, TÉTRACORDE.)

P.

P. Par abréviation, ſignifie *Piano*, c'eſt-à-dire, *Doux*. (Voyez DOUX.)

Le double *PP.* ſignifie *Pianiſſimo*, c'eſt-à-dire, *très-Doux*.

PANTOMIME, *ſ. f.* Air ſur lequel deux ou pluſieurs Danſeurs exécutent en Danſe une action qui porte auſſi le nom de *Pantomime*. Les Airs des *Pantomimes* ont pour l'ordinaire un couplet principal qui revient ſouvent dans le cours de la Piece, & qui doit être ſimple, par la raiſon dite au mot *Contre-Danſe* : mais ce couplet eſt entremêlé d'autres plus ſaillans, qui parlent, pour ainſi dire, & font image dans les ſituations où le Danſeur doit mettre une expreſſion déterminée.

PAPIER REGLÉ. On appelle ainſi le papier préparé avec les Portées toutes tracées, pour y noter la Muſique. (V. PORTÉE.)

Il y a du *Papier réglé* de deux eſpeces; ſavoir, celui dont le format eſt plus long que large, tel qu'on l'emploie com-

munément en France ; & celui dont le format eſt plus large que long ; ce dernier eſt le ſeul dont on ſe ſert en Italie. Cependant par une biſarrerie dont j'ignore la cauſe, les Papetiers de Paris appellent *Papier réglé à la Françoiſe*, celui dont on ſe ſert en Italie, & *Papier réglé à l'Italienne*, celui qu'on préfere en France.

Le format plus large que long paroît plus commode, ſoit parce qu'un livre de cette forme ſe tient mieux ouvert ſur un pupître, ſoit parce que les Portées étant plus longues on en change moins fréquemment : or, c'eſt dans ces changemens que les Muſiciens ſont ſujets à prendre une Portée pour l'autre, ſur-tout dans les Partitions. (Voyez PARTITION.)

Le *Papier réglé* en uſage en Italie eſt toujours de dix Portées, ni plus ni moins ; & cela fait juſte deux Lignes ou Accolades dans les Partitions ordinaires, où l'on a toujours cinq Parties ; ſavoir, deux Deſſus de Violons, la *Viola*, la Partie chantante, & la Baſſe. Cette diviſion étant toujours la même, & chacun trouvant dans toutes les Partitions ſa Partie ſemblablement placée, paſſe toujours d'une Accolade

à l'autre, ſans embarras & ſans riſque de ſe méprendre. Mais dans les Partitions Françoiſes où le nombre des Portées n'eſt fixe & déterminé, ni dans les Pages ni dans les Accolades, il faut toujours héſiter à la fin de chaque Portée, pour trouver, dans l'Accolade qui ſuit, la Portée correſpondante à celle où l'on eſt; ce qui rend le Muſicien moins ſûr, & l'exécution plus ſujette à manquer.

PARADIAZEUXIS ou DISJONCTION PROCHAINE, *ſ. f.* C'étoit, dans la Muſique Grecque, au rapport du vieux Bacchius, l'Intervalle d'un *Ton* ſeulement entre les cordes de deux Tétracordes, & telle eſt l'eſpece de diſjonction qui regne entre le Tétracorde Synnéménon, & le Tétracorde Diézeugménon. (*Voyez ces mots.*)

PARAMESE, *ſ. f.* C'étoit, dans la Muſique Grecque, le nom de la premiere corde du Tétracorde Diézeugménon. Il faut ſe ſouvenir que le troiſieme Tétracorde pouvoit être conjoint avec le ſecond; alors ſa premiere corde étoit la Mèſe ou la quatrieme corde du ſecond; c'eſt-à-dire, que cette Mèſe étoit commune aux deux.

Mais quand ce troiſieme Tétracorde étoit disjoint, il commençoit par la

corde appellée *Paramèſe*, laquelle au lieu de ſe confondre avec la Mèſe, ſe trouvoit alors un *Ton* plus haut, & ce *Ton* faiſoit la disjonction ou diſtance entre la quatrieme corde ou la plus aiguë du Tétracorde Méſon ; & la premiere ou la plus grave du Tétracorde Diézeugménon. (Voyez SYSTEME, TÉTRACORDE.)

Paramèſe ſignifie proche de la Mèſe ; parce qu'en effet la *Paramèſe* n'en étoit qu'à un *Ton* de diſtance, quoiqu'il y eût quelquefois une corde entre deux. (Voyez TRITE.)

PARANETE, *ſ. f.* C'eſt, dans la Muſique ancienne, le nom donné par pluſieurs Auteurs à la troiſieme corde de chacun des trois Tétracordes Synnéménon, Diézeugmenon, & Hyperboléon ; corde que quelques-uns ne diſtinguoient que par le nom du Genre où ces Tétracordes étoient employés. Ainſi la troiſieme corde du Tétracorde Hyperboléon, laquelle eſt appellée Hyperboléon-Diatonos par Ariſtoxène & Alypius, eſt appellée *Paranète*-Hyperboléon par Euclide, &c.

PARAPHONIE, *ſ. f.* C'eſt, dans la Muſique ancienne, cette eſpece de Conſonnance qui ne réſulte pas des

mêmes Sons, comme l'Uniſſon qu'on appelle *Homophonie* ; ni de la Réplique des mêmes Sons, comme l'Octave qu'on appelle *Antiphonie* ; mais des Sons réellement différens, comme la Quinte & la Quarte, ſeules *Paraphonies* admiſes dans cette Muſique : car pour la Sixte & la Tierce, les Grecs ne les mettoient pas au rang des *Paraphonies*, ne les admettant pas même pour Conſonnances.

PARFAIT, *adj.* Ce mot, dans la Muſique, a pluſieurs ſens. Joint au mot *Accord*, il ſignifie un Accord qui comprend toutes les Conſonnances ſans aucune Diſſonance ; joint au mot *Cadence*, il exprime celle qui porte la Note ſenſible, & de la Dominante tombe ſur la Finale ; joint au mot *Conſonnance*, il exprime un Intervalle juſte & déterminé, qui ne peut être ni majeur ni mineur : ainſi l'Octave, la Quinte & la Quarte ſont des Conſonnances parfaites, & ce ſont les ſeules ; joint au mot *Mode*, il s'applique à la Meſure par une acception qui n'eſt plus connue & qu'il faut expliquer pour l'intelligence des anciens Auteurs.

Ils diviſoient le Tems ou le Mode,

par rapport à la Meſure, en *Parfait* ou *Imparfait*, & prétendant que le nombre ternaire étoit plus parfait que le binaire, ce qu'ils prouvoient par la Trinité, ils appelloient Tems ou Mode *Parfait*, celui dont la Meſure étoit à trois Tems, & ils le marquoient par un O ou cercle, quelquefois ſeul, & quelquefois barré, Φ. Le Tems ou Mode *Imparfait* formoit une Meſure à deux Tems, & ſe marquoit par un O tronqué ou un C, tantôt ſeul & tantôt barré. (V. MESURE, MODE, PROLATION, TEMS.)

PARHYPATE, *ſ. f.* Nom de la corde qui ſuit immédiatement l'Hypate du grave à l'aigu. Il y avoit deux *Parhypates* dans le Diagramme des Grecs; ſavoir, la *Parhypate-Hypaton*, & la *Parhypate-Méſon*. Ce mot *Parhypate* ſignifie *Sous-principale* ou *proche la principale* (Voy. HYPATE.)

PARODIE, *ſ. f.* Air de Symphonie dont on fait un Air chantant en y ajuſtant des paroles. Dans une Muſique bien faite le Chant eſt fait ſur les paroles, & dans la *Parodie* les paroles ſont faites ſur le Chant: tous les couplets d'une Chanſon, excepté le premier, ſont des eſpeces de *Pa-*

rodies; & c'eſt, pour l'ordinaire, ce que l'on ne ſent que trop à la maniere dont la Proſodie y eſt eſtropiée. (V. CHANSON.)

PAROLES, *ſ. f. plur.* C'eſt le nom qu'on donne au Poëme que le Compoſiteur met en Muſique; ſoit que ce Poëme ſoit petit ou grand, ſoit que ce ſoit un Drame ou une Chanſon. La mode eſt de dire d'un nouvel Opéra que la Muſique en eſt paſſable ou bonne, mais que les *Paroles* en ſont déteſtables: on pourroit dire le contraire des vieux Opéra de Lully.

PARTIE, *ſ. f.* C'eſt le nom de chaque Voix ou Mélodie ſéparée, dont la réunion forme le Concert. Pour conſtituer un Accord, il faut que deux Sons au moins ſe faſſent entendre à la fois; ce qu'une ſeule Voix ne ſauroit faire. Pour former, en chantant, une Harmonie ou une ſuite d'Accords, il faut donc pluſieurs Voix: le Chant qui appartient à chacune de ces Voix s'appelle *Partie*, & la collection de toutes les Parties d'un même ouvrage, écrites l'une au-deſſous de l'autre, s'appelle Partition. (Voyez PARTITION.)

Comme un Accord complet eſt com-

posé de quatre Sons, il y a auſſi, dans la Muſique, quatre *Parties* principales dont la plus aiguë s'appelle *Deſſus*, & ſe chante par des Voix de femmes, d'enfans ou de *Muſici* : les trois autres ſont, la *Haute-Contre*, la *Taille* & la *Baſſe*, qui toutes appartiennent à des Voix d'hommes. On peut voir, (*Pl.* F. *Fig.* 6.) l'étendue de Voix de chacune de ces *Parties*, & la Clef qui lui appartient. Les Notes blanches montrent les Sons pleins où chaque *Partie* peut arriver tant en haut qu'en bas, & les Croches qui ſuivent montrent les Sons où la Voix commenceroit à ſe forcer, & qu'elle ne doit former qu'en paſſant. Les Voix Italiennes excedent preſque toujours cette étendue dans le haut, ſur-tout les Deſſus ; mais la Voix devient alors une eſpece de *Fauccet*, & avec quelqu'art que ce défaut ſe déguiſe, c'en eſt certainement un.

Quelqu'une ou chacune de ces *Parties* ſe ſubdiviſe quand on compoſe à plus de quatre *Parties*. (V. DESSUS, TAILLE, BASSE.)

Dans la premiere invention du Contre-point, il n'eut d'abord que deux *Parties*, dont l'une s'appelloit

Tenor, & l'autre *Diſcant*. Enſuite on en ajouta une troiſieme qui prit le nom de *Triplum*; & enfin une quatrieme, qu'on appella quelquefois *Quadruplum*, & plus communément *Motetus*. Ces *Parties* ſe confondoient & enjamboient très-fréquemment les unes ſur les autres : ce n'eſt que peu-à-peu qu'en s'étendant à l'aigu & au grave, elles ont pris avec des Diapaſons plus ſéparés & plus fixes, les noms qu'elles ont aujourd'hui.

Il y auſſi des *Parties* inſtrumentales. Il y a même des Inſtrumens, comme l'Orgue, le Clavecin, la Viole, qui peuvent faire pluſieurs *Parties* à la fois. On diviſe auſſi la Muſique Inſtrumentale en quatre *Parties*, qui répondent à celles de la Muſique Vocale, & qui s'appellent *Deſſus*, *Quinte*, *Taille*, & *Baſſe*; mais ordinairement le Deſſus ſe ſépare en deux, & la Quinte s'unit avec la Taille, ſous le nom commun de *Viole*. On trouvera auſſi (*Pl.* F. *Fig.* 7.) les Clefs & l'étendue des quatre *Parties* inſtrumentales : mais il faut remarquer que la plupart des Inſtrumens n'ont pas dans le haut des bornes préciſes, & qu'on les peut faire démancher autant qu'on veut aux

dépens des oreilles des Auditeurs ; au lieu que dans le bas ils ont un terme fixe qu'ils ne ſauroient paſſer : ce terme eſt à la Note que j'ai marquée ; mais je n'ai marqué dans le haut que celle où l'on peut atteindre ſans démancher.

Il y a des *Parties* qui ne doivent être chantées que par une ſeule Voix, ou joués que par un ſeul Inſtrument, & celles-là s'appellent *Parties récitantes*. D'autres *Parties* s'exécutent par pluſieurs perſonnes chantant ou jouant à l'Uniſſon, & on les appelle *Parties concertantes* ou *Parties de Chœur*.

On appelle encore *Partie*, le papier de Muſique ſur lequel eſt écrite la *Partie* ſéparée de chaque Muſicien ; quelquefois pluſieurs chantent ou jouent ſur le même papier : mais quand ils ont chacun le leur, comme cela ſe pratique ordinairement dans les grandes Muſiques, alors, quoiqu'en ce ſens chaque Concertant ait ſa *Partie*, ce n'eſt pas à dire dans l'autre ſens qu'il y ait autant de *Parties* de Concertans, attendu que la même *Partie* eſt ſouvent doublée, triplée, & multipliée à proportion du nombre total des exécutans.

PARTITION, *ſ. f.* Collection de toutes les Parties d'une Piece de Muſique, où l'on voit, par la réunion des Portées correſpondantes, l'Harmonie qu'elles forment entr'elles. On écrit pour cela toutes les Parties Portée à Portée, l'une au-deſſous de l'autre avec la Clef qui convient à chacune, commençant par les plus aiguës, & plaçant la Baſſe au-deſſous du tout; on les arrange, comme j'ai dit au mot COPISTE, de maniere que chaque Meſure d'une Portée ſoit placée perpendiculairement au-deſſus ou au-deſſous de la Meſure correſpondante des autres Parties, & enfermée dans les mêmes Barres prolongées de l'une à l'autre, afin que l'on puiſſe voir d'un coup-d'œil tout ce qui doit s'entendre à la fois.

Comme dans cette diſpoſition une ſeule ligne de Muſique comprend autant de Portées qu'il y a de Parties, on embraſſe toutes ces Portées par un trait de plume qu'on appelle *Accolade*, & qui ſe tire à la marge au commencement de cette ligne ainſi compoſée; puis on recommence, pour une nouvelle Ligne, à tracer une nouvelle Accolade qu'on remplit de la ſuite

des mêmes Portées écrites dans le même ordre.

Ainſi, quand on veut ſuivre une Partie, après avoir parcouru la Portée juſqu'au bout, on ne paſſe pas à celle qui eſt immédiatement au-deſſous: mais on regarde quel rang la Portée que l'on quitte occupe dans ſon Accolade, on va chercher dans l'Accolade qui ſuit la Portée correſpondante, & l'on y trouve la ſuite de la même Partie.

L'uſage des *Partitions* eſt indiſpenſable pour compoſer. Il faut auſſi que celui qui conduit un Concert ait la *Partition* ſous les yeux pour voir ſi chacun ſuit ſa Partie, & remettre ceux qui peuvent manquer: elle eſt même utile à l'Accompagnateur pour bien ſuivre l'Harmonie; mais quant aux autres Muſiciens, on donne ordinairement à chacun ſa Partie ſéparée, étant inutile pour lui de voir celle qu'il n'exécute pas.

Il y a pourtant quelques cas où l'on joint dans une Partie ſéparée d'autres Parties en *Partition* partielle, pour la commodité des exécutans. 1°. Dans les Parties Vocales, on note ordinairement la Baſſe-continue en *Partition*

avec chaque Partie récitante, ſoit pour éviter au Chanteur la peine de compter ſes Pauſes en ſuivant la Baſſe, ſoit pour qu'il ſe puiſſe accompagner lui-même en répétant ou récitant ſa Partie. 2°. Les deux Parties d'un Duo chantant ſe notent en *Partition* dans chaque Partie ſéparée, afin que chaque Chanteur, ayant ſous les yeux tout le Dialogue, en ſaiſiſſe mieux l'eſprit, & s'accorde plus aiſément avec ſa contre-Partie. 3°. Dans les Parties inſtrumentales, on a ſoin, pour les Récitatifs obligés, de noter toujours la Partie chantante en *Partition* avec celle de l'Inſtrument, afin que dans ces alternatives de Chant non meſuré & de Symphonie meſurée, le Symphoniſte prenne juſte le tems des Ritournelles ſans enjamber & ſans retarder.

PARTITION eſt encore, chez les Facteurs d'Orgue & de Clavecin, une regle pour accorder l'Inſtrument, en commençant par une Corde ou un Tuyau de chaque Touche dans l'étendue d'une Octave ou un peu plus, priſe vers le milieu du Clavier; & ſur cette Octave ou *Partition* l'on accorde, après, tout le reſte. Voici

comment on s'y prend pour former la *Partition.*

Sur un Son donné par un Inſtrument dont je parlerai au mot *Ton*, l'on accorde à l'Uniſſon ou à l'Octave le C *ſol ut* qui appartient à la Clef de ce nom, & qui ſe trouve au milieu du Clavier ou à-peu-près. On accorde enſuite le *ſol*, Quinte aiguë de cet *ut*; puis le *re*, Quinte aiguë de ce *ſol*; après quoi l'on redeſcend à l'Octave de ce *re*, à côté du premier *ut*. On remonte à la Quinte *la*, puis encore à la Quinte *mi*. On redeſcend à l'Octave de ce *mi*, & l'on continue de même, montant de Quinte en Quinte, & redeſcendant à l'Octave lorſqu'on avance trop à l'aigu. Quand on eſt parvenu au *ſol* Dièſe, on s'arrête.

Alors on reprend le premier *ut*, & l'on accorde ſon Octave aiguë; puis la Quinte grave de cette Octave *fa*; l'Octave aiguë de ce *fa* : enſuite le *ſi* Bémol, Quinte de cette Octave; enfin le *mi* Bémol, Quinte grave de ce *ſi* Bémol : l'Octave aiguë duquel *mi* Bémol doit faire Quinte juſte ou à-peu-près avec le *la* Bémol ou *ſol* Dièſe précédemment accordé. Quand cela

arrive, la *Partition* eſt juſte ; autrement elle eſt fauſſe, & cela vient de n'avoir pas bien ſuivi les regles expliquées au mot *Tempérament*. Voyez (*Pl.* F. *Fig.* 8.) la ſucceſſion d'Accords qui forme la *Partition*.

La *Partition* bien faite, l'accord du reſte eſt très-facile, puiſqu'il n'eſt plus queſtion que d'Uniſſons & d'Octaves pour achever d'accorder tout le Clavier.

PASSACAILLE, *ſ. f.* Eſpece de Chaconne dont le Chant eſt plus tendre & le mouvement plus lent que dans les Chaconnes ordinaires. (V. CHACONNE.) Les *Paſſacailles* d'Armide & d'Iſſé ſont célebres dans l'Opéra François.

PASSAGE, *ſ. m.* Ornement dont on charge un trait de Chant, pour l'ordinaire aſſez court ; lequel eſt compoſé de pluſieurs Notes ou Diminutions qui ſe chantent ou ſe jouent très-légérement. C'eſt ce que les Italiens appellent auſſi *Paſſo*. Mais tout Chanteur en Italie eſt obligé de ſavoir compoſer des *Paſſi*, au lieu que la plupart des Chanteurs François ne s'écartent jamais de la Note, & ne font de *Paſſages* que ceux qui ſont écrits.

PASSE-PIED, *ſ. m.* Air d'une Danſe de même nom, fort commune, dont la meſure eſt triple, ſe marque $\frac{3}{8}$, & ſe bat à un Tems. Le mouvement en eſt plus vif que celui du Menuet, le caractere de l'Air à-peu-près ſemblable; excepté que le *Paſſe-pied* admet la ſyncope, & que le Menuet ne l'admet pas. Les Meſures de chaque Repriſe y doivent entrer de même en nombre pairement pair. Mais l'Air du *Paſſe-pied*, au lieu de commencer ſur le *Frappé* de la Meſure, doit dans chaque Repriſe commencer ſur la croche qui le précede.

PASTORALE, *ſ. f.* Opéra champêtre dont les Perſonnages ſont des Bergers, & dont la Muſique doit être aſſortie à la ſimplicité de goût & de mœurs qu'on leur ſuppoſe.

Une *Paſtorale* eſt auſſi une Piece de Muſique faite ſur des paroles relatives à l'état *Paſtoral*, ou un Chant qui imite celui des Bergers, qui en a la douceur, la tendreſſe & le naturel; l'Air d'une Danſe compoſée dans le même caractere s'appelle auſſi *Paſtorale.*

PASTORELLE, *ſ. f.* Air Italien dans le genre paſtoral. Les Airs Fran-

çois appellés Paſtorales, ſont ordinairement à deux Tems, & dans le caractere de Muſette. Les *Paſtorelles* Italiennes ont plus d'accent, plus de grace, autant de douceur & moins de fadeur. Leur Meſure eſt toujours le ſix-huit.

PATHÉTIQUE, *adj.* Genre de Muſique dramatique & théâtral, qui tend à peindre & à émouvoir les grandes paſſions, & plus particuliérement la douleur & la triſteſſe. Toute l'expreſſion de la Muſique Françoiſe, dans le genre *Pathétique*, conſiſte dans les Sons traînés, renforcés, glapiſſans, & dans une telle lenteur de mouvement, que tout ſentiment de la Meſure y ſoit effacé. De-là vient que tous les François croient que tout ce qui eſt lent eſt *Pathétique*, & que tout ce qui eſt *Pathétique* doit être lent. Ils ont même des Airs qui deviennent gais & badins, ou tendres & *Pathétiques*, ſelon qu'on les chante vîte ou lentement. Tel eſt un Air ſi connu dans tout Paris, auquel on donne le premier caractere ſur ces paroles : *Il y a trente ans que mon cotillon traîne*, &c. & le ſecond ſur celles-ci : *Quoi ! vous partez ſans que rien vous arrête*, &c. C'eſt l'a-

vantage de la Mélodie Françoiſe ; elle ſert à tout ce qu'on veut. *Fict avis*, &, *cum volet*, *arbor*.

Mais la Muſique Italienne n'a pas le même avantage : chaque Chant, chaque Mélodie a ſon caractere tellement propre, qu'il eſt impoſſible de l'en dépouiller. Son *Pathétique* d'Accent & de Mélodie ſe fait ſentir en toute ſorte de Meſure, & même dans les Mouvemens les plus vifs. Les Airs François changent de caractere ſelon qu'on preſſe ou qu'on ralentit le Mouvement : chaque Air Italien a ſon Mouvement tellement déterminé, qu'on ne peut l'altérer ſans anéantir la Mélodie. L'Air ainſi défiguré ne change pas ſon caractere, il le perd ; ce n'eſt plus du Chant, ce n'eſt rien.

Si le caractere du *Pathétique* n'eſt pas dans le Mouvement, on ne peut pas dire non plus qu'il ſoit dans le Genre, ni dans le Mode, ni dans l'Harmonie ; puiſqu'il y a des morceaux également *Pathétiques* dans les trois Genres, dans les deux Modes, & dans toutes les Harmonies imaginables. Le vrai *Pathétique* eſt dans l'Accent paſſionné, qui ne ſe détermine point par les regles ; mais que le génie trouve

& que le cœur ſent, ſans que l'Art puiſſe, en aucune maniere, en donner la loi.

PATTE A RÉGLER, *ſ. f.* On appelle ainſi un petit Inſtrument de cuivre, compoſé de cinq petites rainures également eſpacées, attachées à un manche commun, par leſquelles on trace à la fois ſur le papier, & le long d'une regle, cinq lignes paralleles qui forment une Portée. (Voy. PORTÉE.)

PAVANE, *ſ. f.* Air d'une Danſe ancienne du même nom, laquelle depuis long-tems n'eſt plus en uſage. Ce nom de *Pavane* lui fut donné parce que les figurans faiſoient, en ſe regardant, une eſpece de roue à la maniere des Paons. L'Homme ſe ſervoit, pour cette roue, de ſa cape & de ſon épée qu'il gardoit dans cette Danſe, & c'eſt par alluſion à la vanité de cette attitude qu'on a fait le verbe réciproque *ſe pavaner*.

PAUSE, *ſ. f.* Intervalle de tems qui, dans l'exécution, doit ſe paſſer en ſilence par la Partie où la *Pauſe* eſt marquée. (Voy. TACET, SILENCE.)

Le nom de *Pauſe* peut s'appliquer à des Silences de différentes durées;

mais communément il s'entend d'une Meſure pleine. Cette *Pauſe* ſe marque par un demi-Bâton qui, partant d'une des lignes intérieures de la Portée, deſcend juſqu'à la moitié de l'eſpace compris entre cette ligne & la ligne qui eſt immédiatement au-deſſous. Quand on a pluſieurs *Pauſes* à marquer, alors on doit ſe ſervir des figures dont j'ai parlé au mot Bâton, & qu'on trouve marquées *Pl.* D. *Fig.* 9.

A l'égard de la *demi-Pauſe*, qui vaut une Blanche, ou la moitié d'une Meſure à quatre Tems, elle ſe marque comme la *Pauſe* entiere, avec cette différence que la *Pauſe* tient à une ligne par le haut, & que la *demi-Pauſe* y tient par le bas. Voyez, dans la même Figure 9, la diſtinction de l'une & de l'autre.

Il faut remarquer que la *Pauſe* vaut toujours une Meſure juſte, dans quelque eſpece de Meſure qu'on ſoit; au lieu que la *demi-Pauſe* a une valeur fixe & invariable: de ſorte que, dans toute Meſure qui vaut plus ou moins d'une Ronde ou de deux Blanches, on ne doit point ſe ſervir de la *demi-Pauſe* pour marquer une

demi-Mesure, mais des autres Silences qui en expriment la juste valeur.

Quant à cette autre espece de *Pauses* connues dans nos anciennes Musiques sous le nom de *Pauses initiales*, parce qu'elles se plaçoient après la Clef, & qui servoient, non à exprimer des Silences, mais à déterminer le Mode; ce nom de *Pauses* ne leur fut donné qu'abusivement : c'est pourquoi je renvoie sur cet article aux mots *Bâtons* & *Modes*.

PAUSER, *v. n.* Appuyer sur une syllabe en chantant. On ne doit *Pauser* que sur les syllabes longues, & l'on ne *Pause* jamais sur les *e* muets.

PÉAN, *s. m.* Chant de victoire parmi les Grecs, en l'honneur des Dieux, & sur-tout d'Apollon.

PENTACORDE, *s. m.* C'étoit chez les Grecs tantôt un Instrument à cinq cordes, & tantôt un ordre ou système formé de cinq Sons : c'est en ce dernier sens que la Quinte ou Diapente s'appelloit quelquefois *Pentacorde*.

PENTATONON, *s. m.* C'étoit, dans la Musique ancienne, le nom d'un Intervalle que nous appellons aujourd'hui Sixte superflue. (Voyez SIXTE.) Il est composé de quatre Tons, d'un semi-

Ton majeur, & d'un ſemi-Ton mineur; d'où lui vient le nom de *Pentatonon*, qui ſignifie *cinq Tons*.

PERFIDIE, *ſ. f.* Terme emprunté de la Muſique Italienne, & qui ſignifie une certaine affectation de faire toujours la même choſe, de pourſuivre toujours le même deſſein, de conſerver le même Mouvement, le même caractere de Chant, les mêmes Paſſages, les mêmes figures de Notes. (V. DESSEIN, CHANT, MOUVEMENT.) Telles ſont les Baſſes-contraintes; comme celles des anciennes Chaconnes, & une infinité de manieres d'Accompagnement contraint ou *Perfidié*, *Perfidiato*, qui dépend du caprice des Compoſiteurs.

Ce terme n'eſt point uſité en France; & je ne ſais s'il a jamais été écrit en ce ſens ailleurs que dans le Dictionnaire de Broſſard.

PERIÉLÈSE, *ſ. f.* Terme de Plain-Chant. C'eſt l'interpoſition d'une ou pluſieurs Notes dans l'intonation de certaines pieces de Chant, pour en aſſurer la Finale, & avertir le Chœur que c'eſt à lui de reprendre & pourſuivre ce qui ſuit.

La *Périclèſe* s'appelle autrement *Ca-*

dence ou *petite Neume*, & ſe fait de trois manieres ; ſavoir, 1°. Par *Circonvolution*. 2°. Par *Intercidence* ou *Diaptoſe*. 3°. Ou par ſimple *Duplication*. (Voyez ces mots.)

PERIPHERÈS., *ſ. f.* Terme de la Muſique Grecque, qui ſignifie une ſuite de Notes tant aſcendantes que deſcendantes ; & qui reviennent, pour ainſi dire, ſur elles-mêmes. La *Peripherès* étoit formé de l'*Anacamptos* & de l'*Euthia*.

PETTEIA, *ſ. f.* Mot Grec qui n'a point de correſpondant dans notre Langue, & qui eſt le nom de la derniere des trois parties dans leſquelles on ſubdiviſe la Mélopée. (Voyez MÉLOPÉE.)

La *Petteïa* eſt, ſelon Ariſtide Quintilien, l'art de diſcerner les Sons dont on doit faire ou ne pas faire uſage, ceux qui doivent être plus ou moins fréquens, ceux par où l'on doit commencer & ceux par où l'on doit finir.

C'eſt la *Petteïa* qui conſtitue les Modes de la Muſique ; elle détermine le Compoſiteur dans le choix du genre de Mélodie relatif au mouvement qu'il veut peindre ou exciter dans l'ame, ſelon les perſonnes & ſelon les occaſions

ſons. En un mot la *Petteïa*, partie de l'Hermoſménon qui regarde la Mélodie, eſt à cet égard ce que les Mœurs ſont en Poéſie.

On ne voit pas ce qui a porté les Anciens à lui donner ce nom, à moins qu'ils ne l'aient pris de πεττεία leur jeu d'Echecs; la *Petteïa* dans la Muſique étant une regle pour combiner & arranger les Sons, comme le jeu d'Echecs en eſt une autre pour arranger les Pieces appellées πέττοι *Calculi*.

PHILÉLIE, *ſ. f.* C'étoit chez les Grecs une ſorte d'Hymne ou de Chanſon en l'honneur d'Apollon. (Voyez CHANSON.)

PHONIQUE, *ſ. f.* Art de traiter & combiner les Sons ſur les principes de l'Acouſtique. (Voyez ACOUSTIQUE.)

PHRASE, *ſ. f.* Suite de Chant ou d'Harmonie qui forme ſans interruption un ſens plus ou moins achevé, & qui ſe termine ſur un repos par une Cadence plus ou moins parfaite.

Il y a deux eſpeces de *Phraſes* muſicales. En Mélodie la *Phraſe* eſt conſtituée par le Chant, c'eſt-à-dire, par une ſuite de Sons tellement diſpoſés, ſoit par rapport au Ton, ſoit par rapport au Mouvement, qu'ils faſſent un

tout bien lié, lequel aille ſe réſoudre ſur une corde eſſentielle du Mode où l'on eſt.

Dans l'Harmonie, la *Phraſe* eſt une ſuite réguliere d'Accords tous liés entre eux avec les Diſſonances exprimées ou ſous-entendues; laquelle ſe réſout ſur une Cadence abſolue, & ſelon l'eſpece de cette Cadence: ſelon que le ſens en eſt plus ou moins achevé, le repos eſt auſſi plus ou moins parfait.

C'eſt dans l'invention des *Phraſes* muſicales, dans leurs proportions, dans leur entrelacement, que conſiſtent les véritables beautés de la Muſique. Un Compoſiteur qui ponctue & phraſe bien, eſt un homme d'eſprit: un Chanteur qui ſent, marque bien ſes *Phraſes* & leur accent, eſt un homme de goût: mais celui qui ne ſait voir & rendre que les Notes, les Tons, les Tems, les Intervalles, ſans entrer dans le ſens des *Phraſes*, quelque ſûr, quelque exact d'ailleurs qu'il puiſſe être, n'eſt qu'un Croque-ſol.

PHRYGIEN, *adj.* Le Mode *Phrygien* eſt un des quatre principaux & plus anciens Modes de la Muſique des

Grecs. Le caractere en étoit ardent, fier, impétueux, véhément, terrible. Auſſi étoit-ce, ſelon Athénée, ſur le Ton ou Mode *Phrygien* que l'on ſonnoit les Trompettes & autres Inſtrumens militaires.

Ce Mode inventé, dit-on, par Marſyas Phrygien, occupe le milieu entre le Lydien & le Dorien; & ſa Finale eſt à un *Ton* de diſtance de celles de l'un & de l'autre.

PIECE, *ſ. f.* Ouvrage de Muſique d'une certaine étendue, quelquefois d'un ſeul morceau, & quelquefois de pluſieurs, formant un enſemble & un tout fait pour être exécuté de ſuite. Ainſi une Ouverture eſt une *Piece*, quoique compoſée de trois morceaux, & un Opéra même eſt une *Piece*, quoique diviſé par Actes. Mais outre cette acception générique, le mot *Piece* en a une plus particuliere dans la Muſique Inſtrumentale, & ſeulement pour certains Inſtrumens, tels que la Viole & le Clavecin. Par exemple, on ne dit point une *Piece de Violon*; l'on dit *une Sonate*: & l'on ne dit gueres une Sonate de Clavecin, l'on dit *une Piece.*

PIED, *ſ. m.* Meſure de Tems ou

de quantité, distribuée en deux ou plusieurs valeurs égales ou inégales. Il y avoit dans l'ancienne Musique cette différence des Tems aux *Pieds*, que les Tems étoient comme les Points ou élémens indivisibles, & les *Pieds* les premiers composés de ces élémens. Les *Pieds* à leur tour, étoient les élémens du Mètre ou du Rhythme.

Il y avoit des *Pieds* simples, qui pouvoient seulement se diviser en Tems, & de composés, qui pouvoient se diviser en d'autres *Pieds*, comme le Choriambe, qui pouvoit se résoudre en un Trochée & un Iambe : l'Ionique en un Pyrrique & un Spondée, &c.

Il y avoit des *Pieds* Rhythmiques, dont les quantités relatives & déterminées étoient propres à établir des rapports agréables, comme égales, doubles, sesquialteres, sesquitierces, &c. & de non Rhythmiques, entre lesquels les rapports étoient vagues, incertains, peu sensibles ; tels, par exemple, qu'on en pourroit former de mots François, qui, pour quelques syllabes breves ou longues, en ont une infinité d'autres sans valeur déterminée, ou qui, breves ou

longues, ſeulement dans les regles des Grammairiens, ne ſont ſenties comme telles, ni par l'oreille des Poëtes, ni dans la pratique du Peuple.

PINCÉ, *ſ. m.* Sorte d'agrément propre à certains Inſtrumens, & ſurtout au Clavecin : il ſe fait, en battant alternativement le Son de la Note écrite avec le Son de la Note inférieure, & obſervant de commencer & finir par la Note qui porte le *Pincé*. Il y a cette différence du *Pincé* au Tremblement ou Trill que celui-ci ſe bat avec la Note ſupérieure, & le *Pincé* avec la Note inférieure. Ainſi le Trill ſur *ut* ſe bat ſur l'*ut* & ſur le *re*, & le *Pincé* ſur le même *ut*, ſe bat ſur l'*ut* & ſur le *ſi*. Le *Pincé* eſt marqué, dans les Pieces de Couperin, avec une petite croix fort ſemblable à celle avec laquelle on marque le Trill dans la Muſique ordinaire. Voyez les ſignes de l'un & de l'autre à la tête des Pieces de cet Auteur.

PINCER, *v. a.* C'eſt employer les doigts au lieu de l'Archet pour faire ſonner les cordes d'un Inſtrument. Il y a des Inſtrumens à cordes qui n'ont point d'Archet, & dont on ne joue

qu'en les *pinçant*; tels ſont le Siſtre, le Luth, la Guitare : mais on pince auſſi quelquefois ceux où l'on ſe ſert ordinairement de l'Archet, comme le Violon & le Violoncelle; & cette maniere de jouer, preſque inconnue dans la Muſique Françoiſe, ſe marque dans l'Italienne par le mot *Pizzicato.*

PIQUÉ, *adj. pris adverbialement.* Maniere de jouer en pointant les Notes & marquant fortement le Pointé.

Notes *piquées* ſont des ſuites de Notes montant ou deſcendant diatoniquement, ou rebattues ſur le même Degré, ſur chacune deſquelles on met un Point, quelquefois un peu alongé pour indiquer qu'elles doivent être marquées égales par des coups de langue ou d'Archet ſecs & détachés, ſans retirer ou repouſſer l'Archet, mais en le faiſant paſſer en frappant & ſautant ſur la corde autant de fois qu'il y a de Notes, dans le même ſens qu'on a commencé.

PIZZICATO. Ce mot écrit dans les Muſiques Italiennes avertit qu'il faut *Pincer.* (Voyez PINCER.)

PLAGAL, *adj.* Ton ou Mode *Plagal.* Quand l'Octave ſe trouve diviſée arithmétiquement, ſuivant le langage

ordinaire; c'eſt-à-dire, quand la Quarte eſt au grave & la Quinte à l'aigu, on dit que le Ton eſt *Plagal*, pour le diſtinguer de l'authentique où la Quinte eſt au grave & la Quarte à l'aigu.

Suppoſons l'Octave *A a* diviſée en deux parties par la Dominante *E*. Si vous modulez entre les deux *la*, dans l'eſpace d'une Octave, & que vous faſſiez votre Finale ſur l'un de ces *la*, votre Mode eſt *Authentique*. Mais ſi, modulant de même entre ces deux *la*, vous faites votre Finale ſur la Dominante *mi*, qui eſt intermédiaire, ou que, modulant de la Dominante à ſon Octave, vous faſſiez la Finale ſur la Tonique intermédiaire, dans ces deux cas le Mode eſt *Plagal*.

Voilà toute la différence, par laquelle on voit que tous les Tons ſont réellement Authentiques, & que la diſtinction n'eſt que dans le Diapaſon du Chant & dans le choix de la Note ſur laquelle on s'arrête, qui eſt toujours la Tonique dans l'Authentique, & le plus ſouvent la Dominante dans le *Plagal*.

L'étendue des Voix, & la diviſion

des Parties a fait diſparoître ces diſtinctions dans la Muſique; & on ne les connoît plus que dans le Plain-Chant. On y compte quatre Tons *Plagaux* ou Collatéraux; ſavoir, le ſecond, le quatrieme, le ſixieme & le huitieme; tous ceux dont le nombre eſt pair. (Voyez TONS DE L'EGLISE.)

PLAIN-CHANT, *ſ. m.* C'eſt le nom qu'on donne dans l'Égliſe Romaine au Chant Eccléſiaſtique. Ce Chant, tel qu'il ſubſiſte encore aujourd'hui, eſt un reſte bien défiguré, mais bien précieux, de l'ancienne Muſique Grecque, laquelle, après avoir paſſé par les mains des barbares, n'a pu perdre encore toutes ſes premieres beautés. Il lui en reſte aſſez pour être de beaucoup préférable, même dans l'état où il eſt actuellement, & pour l'uſage auquel il eſt deſtiné à ces Muſiques efféminées & théâtrales, ou mauſſades & plates, qu'on y ſubſtitue en quelques Égliſes, ſans gravité, ſans goût, ſans convenance, & ſans reſpect pour le lieu qu'on oſe ainſi profaner.

Le tems où les Chrétiens commencerent d'avoir des Egliſes & d'y chan-

ter des Pſeaumes & d'autres Hymnes, fut celui où la Muſique avoit déjà perdu preſque toute ſon ancienne énergie par un progrès dont j'ai expoſé ailleurs les cauſes. Les Chrétiens s'étant ſaiſis de la Muſique dans l'état où ils la trouverent, lui ôterent encore la plus grande force qui lui étoit reſtée; ſavoir, celle du Rhythme & du Mètre, lorſque, des vers auxquels elle avoit toujours été appliquée, ils la tranſporterent à la Proſe des Livres Sacrés, ou à je ne ſais quelle barbare Poéſie, pire pour la Muſique que la Proſe même. Alors l'une des deux parties conſtitutives s'évanouit, & le Chant ſe traînant, uniformément & ſans aucune eſpece de Meſure, de Notes en Notes preſque égales, perdit avec ſa marche rhythmique & cadencée toute l'énergie qu'il en recevoit. Il n'y eut plus que quelques Hymnes dans leſquelles, avec la Proſodie & la quantité des Pieds, conſervés, on ſentit encore un peu la cadence du vers; mais ce ne fut plus-là le caractere général du *Plain-Chant*, dégénéré le plus ſouvent en une Pſalmodie toujours monotone & quelquefois ridicule, ſur une Langue telle

que la Latine, beaucoup moins harmonieuſe & accentuée que la Langue Grecque.

Malgré ces pertes ſi grandes, ſi eſſentielles, le *Plain-Chant* conſervé d'ailleurs par les Prêtres dans ſon caractere primitif, ainſi que tout ce qui eſt extérieur & cérémonie dans leur Egliſe, offre encore aux connoiſſeurs de précieux fragmens de l'ancienne Mélodie & de ſes divers Modes, autant qu'elle peut ſe faire ſentir ſans Meſure & ſans Rhythme, & dans le ſeul genre Diatonique, qu'on peut dire n'être, dans ſa pureté, que le *Plain-Chant*. Les divers Modes y conſervent leurs deux diſtinctions principales; l'une par la différence des Fondamentales ou Toniques, & l'autre par la différente poſition des deux ſemi-Tons, ſelon le Degré du ſyſtême Diatonique naturel où ſe trouve la Fondamentale, & ſelon que le Mode Authentique ou Plagal repréſente les deux Tétracordes conjoints ou diſjoints. (Voyez SYSTEMES, TÉTRACORDES, TONS DE L'EGLISE.)

Ces Modes, tels qu'ils nous ont été tranſmis dans les anciens Chants Eccléſiaſtiques, y conſervent une beauté de caractere & une variété d'affections

bien ſenſibles aux connoiſſeurs non prévenus, & qui ont conſervé quelque jugement d'oreille pour les ſyſtêmes mélodieux établis ſur des principes différens des nôtres : mais on peut dire qu'il n'y a rien de plus ridicule & de plus plat que ces *Plains-Chants* accommodés à la moderne, pretintaillés des ornemens de notre Muſique, & modulés ſur les Cordes de nos Modes : comme ſi l'on pouvoit jamais marier notre ſyſtême harmonique avec celui des Modes anciens, qui eſt établi ſur des principes tout différens. On doit ſavoir gré aux Evêques, Prévôts & Chantres qui s'oppoſent à ce barbare mélange, & deſirer, pour le progrès & la perfection d'un Art, qui n'eſt pas, à beaucoup près, au point où l'on croit l'avoir mis, que ces précieux reſtes de l'antiquité ſoient fidélement tranſmis à ceux qui auront aſſez de talent & d'autorité pour en enrichir le ſyſtême moderne. Loin qu'on doive porter notre Muſique dans le *Plain-Chant*, je ſuis perſuadé qu'on gagneroit à tranſporter le *Plain-Chant* dans notre Muſique ; mais il faudroit avoir pour cela beaucoup de goût, encore plus de ſavoir, & ſur-tout être exempt de préjugés.

Le *Plain-Chant* ne ſe note que ſur quatre lignes, & l'on n'y emploie que deux Clefs, ſavoir la Clef d'*ut* & la Clef de *fa*; qu'une ſeule Tranſpoſition, ſavoir un Bémol; & que deux figures de Notes, ſavoir la Longue ou Quarrée à laquelle on ajoute quelquefois une queue, & la Breve qui eſt en loſange.

Ambroiſe, Archevêque de Milan, fut, à ce qu'on prétend, l'inventeur du *Plain-Chant*; c'eſt-à-dire qu'il donna le premier une forme & des regles au Chant eccléſiaſtique pour l'approprier mieux à ſon objet, & le garantir de la barbarie & du dépériſſement où tomboit de ſon tems la Muſique. Grégoire, Pape, le perfectionna & lui donna la forme qu'il conſerve encore aujourd'hui à Rome & dans les autres Egliſes où ſe pratique le Chant Romain. L'Egliſe Gallicane n'admit qu'en partie avec beaucoup de peine, & preſque par force le Chant Grégorien. L'extrait ſuivant d'un Ouvrage du tems même, imprimé à Francfort en 1594, contient le détail d'une ancienne querelle ſur le *Plain-Chant*, qui s'eſt renouvellée de nos jours ſur la Muſique, mais qui n'a pas eu la même iſſue. Dieu faſſe paix au grand Charlemagne.

" Le très-pieux Roi Charles étant re-
„ tourné célébrer la Pâque à Rome
„ avec le Seigneur Apoſtolique, il s'é-
„ mut, durant les fêtes, une querelle
„ entre les Chantres Romains & les
„ Chantres François. Les François pré-
„ tendoient chanter mieux & plus
„ agréablement que les Romains. Les
„ Romains, ſe diſant les plus ſavans
„ dans le Chant eccléſiaſtique, qu'ils
„ avoient appris du Pape Saint Gré-
„ goire, accuſoient les François de cor-
„ rompre, écorcher & défigurer le vrai
„ Chant. La diſpute ayant été portée
„ devant le Seigneur Roi, les François
„ qui ſe tenoient forts de ſon appui,
„ inſultoient aux Chantres Romains.
„ Les Romains, fiers de leur grand
„ ſavoir, & comparant la Doctrine de
„ Saint Grégoire à la ruſticité des au-
„ tres, les traitoient d'ignorans, de
„ ruſtres, de ſots, & de groſſes bêtes.
„ Comme cette altercation ne finiſſoit
„ point, le très-pieux Roi Charles dit
„ à ſes Chantres: déclarez-nous quelle
„ eſt l'eau la plus pure & la meilleure,
„ celle qu'on prend à la ſource vive
„ d'une fontaine, ou celle des rigoles
„ qui n'en découlent que de bien loin?
„ Ils dirent tous que l'eau de la ſource

„ étoit la plus pure & celle des rigoles
„ d'autant plus altérée & ſale qu'elle
„ venoit de plus loin. Remontez donc,
„ reprit le Seigneur Roi Charles, à la
„ fontaine de Saint Grégoire, dont
„ vous avez évidemment corrompu le
„ Chant. Enſuite le Seigneur Roi de-
„ manda au Pape Adrien des Chantres
„ pour corriger le Chant François, &
„ le Pape lui donna Théodore & Be-
„ noît, deux Chantres très-ſavans &
„ inſtruits par Saint Grégoire même: il
„ lui donna auſſi des Antiphoniers de
„ Saint Grégoire qu'il avoit notés lui-
„ même en Note Romaine. De ces deux
„ Chantres, le Seigneur Roi Charles,
„ de retour en France, en envoya un
„ à Metz & l'autre à Soiſſons, ordon-
„ nant à tous les Maîtres de Chant
„ des Villes de France de leur donner
„ à corriger les Antiphoniers, & d'ap-
„ prendre d'eux à Chanter. Ainſi furent
„ corrigés les Antiphoniers François
„ que chacun avoit altérés par des ad-
„ ditions & retranchemens à ſa mode,
„ & tous les Chantres de France ap-
„ prirent le Chant Romain, qu'ils ap-
„ pellent maintenant Chant François;
„ mais quant aux ſons tremblans, flat-
„ tés, battus, coupés dans le Chant,

„ les François ne purent jamais bien
„ les rendre, faiſant plutôt des chevrot-
„ temens que des roulemens, à cauſe
„ de la rudeſſe naturelle & barbare de
„ leur goſier. Du reſte, la principale
„ école de Chant demeura toujours à
„ Metz, & autant le Chant Romain
„ ſurpaſſe celui de Metz, autant le
„ Chant de Metz ſurpaſſe celui des
„ autres Ecoles Françoiſes. Les Chan-
„ tres Romains apprirent de même aux
„ Chantres François à s'accompagner
„ des Inſtrumens; & le Seigneur Roi
„ Charles, ayant derechef amené avec
„ ſoi en France des Maîtres de Gram-
„ maire & de calcul, ordonna qu'on
„ établît par-tout l'étude des Lettres;
„ car avant ledit Seigneur Roi l'on n'a-
„ voit en France aucune connoiſſance
„ des Arts libéraux. „

Ce paſſage eſt ſi curieux que les Lecteurs me ſauront gré, ſans doute, d'en tranſcrire ici l'original.

Et reverſus eſt Rex piiſſimus Carolus, & celebravit Romæ Paſcha cum Domno Apoſtolico. Ecce orta eſt contentio per dies feſtos Paſchæ inter Cantores Romanorum & Gallorum. Dicebant ſe Galli meliùs cantare & pulchriùs quàm Romani. Dicebant ſe Romani doctiſſimè

cantilenas ecclesiasticas proferre, sicut docti fuerant à Sancto Gregorio Papâ, Gallos corruptè cantare, & cantilenam sanam destruendo dilacerare. Quæ contentio ante Dominum Regem Carolum pervenit. Galli verò propter securitatem Domni Regis Caroli valdè exprobrabant Cantoribus Romanis, Romani verò propter auctoritatem magnæ doctrinæ eos stultos, rusticos & indoctos velut bruta animalia affirmabant, & doctrinam Sancti Gregorii præferebant rusticitati eorum: & cum altercatio de neutrâ parte finiret, ait Domnus piissimus Rex Carolus ad suos Cantores: dicite palàm quis purior est, & quis melior, aut fons vivus, aut rivuli ejus longè decurrentes? Responderunt omnes unâ voce, fontem, velut caput & originem, puriorem esse; rivulos autem ejus quantò longiùs à fonte recesserint, tantò turbulentos & sordibus ac immunditiis corruptos; & ait Domnus Rex Carolus: Revertimini vos ad fontem Sancti Gregorii, quia manifestè corrupistis cantilenam ecclesiasticam. Mox petiit Domnus Rex Carolus ab Adriano Papâ Cantores qui Franciam corrigerent de Cantu. At ille dedit ei Theodorum & Benedictum doctissimos

Cantores qui à Sancto Gregorio eruditi fuerant, tribuitque Antiphonarios Sancti Gregorii, quos ipſe notaverat notâ Romanâ: Dominus verò Rex Carolus revertens in Franciam miſit unum Cantorem in Metis Civitate, alterum in Sueſſionis Civitate, præcipiens de omnibus Civitatibus Franciæ Magiſtros ſcholæ Antiphonarios eis ad corrigendum tradere, & ab eis diſcere cantare. Correcti ſunt ergò Antiphonarii Francorum, quos unuſquiſque pro ſuo arbitrio vitiaverat, addens vel minuens; & omnes Franciæ Cantores didicerunt notam Romanam quam nunc vocant notam Franciſcam: excepto quòd tremulas & vinnulas, ſivè colliſibiles vel ſecabiles voces in Cantu non poterant perfectè exprimere Franci, naturali voce barbaricâ frangentes in gutture voces; quàm potiùs exprimentes. Majus autem Magiſterium Cantandi in Metis remanſit; quantùmque Magiſterium Romanum ſuperat Metenſè in arte Cantandi, tantò ſuperat Metenſis Cantilena cæteras ſcholas Gallorum. Similiter erudierunt Romani Cantores ſupradictos Cantores Francorum in arte organandi; & Dominus Rex Carolus iterùm à Româ artis

grammaticæ & computatoriæ Magiſtros ſecum adduxit in Franciam, & ubique ſtudium litterarum expandere juſſit. Ante ipſum enim Domnum Regem Carolum in Galliâ nullum ſtudium fuerat liberalium Artium. Vide Annal. & Hiſt. Franc. ab ann. 708. ad an. 990. Scriptores coœtaneos. impr. Francofurti 1594. ſub vitâ Caroli magni.

PLAINTE, *ſ. f.* (Voy. ACCENT.)

PLEIN-CHANT. (Voyez PLAIN-CHANT.)

PLEIN-JEU, ſe dit du Jeu de l'Orgue, lorſqu'on a mis tous les regiſtres, & auſſi lorſqu'on remplit toute l'harmonie; il ſe dit encore des Inſtrumens d'archet, lorſqu'on en tire tout le Son qu'ils peuvent donner.

PLIQUE, *ſ. f. Plica*, ſorte de Ligature dans nos anciennes Muſiques. La *Plique* étoit un ſigne de retardement ou de lenteur (*ſignum moroſitatis*, dit Muris.) Elle ſe faiſoit en paſſant d'un Son à un autre, depuis le ſemi-Ton juſqu'à la Quinte, ſoit en montant, ſoit en deſcendant; & il y en avoit de quatre ſortes. 1. La *Plique* longue aſcendante eſt une figure quadrangulaire avec un ſeul trait aſcendant à droite; ou avec deux traits dont celui de la

droite eſt le plus grand . 2. La *Plique* longue deſcendante a deux traits deſcendans, dont celui de la droite eſt le plus grand . 3. La *Plique* breve aſcendante a le trait montant de la gauche plus long que celui de la droite . 4. Et la deſcendante a le trait deſcendant de la gauche plus grand que celui de la droite .

POINCT ou POINT, *ſ. m.* Ce mot en Muſique ſignifie pluſieurs choſes différentes.

Il y a dans nos vieilles Muſiques ſix ſortes de *Points*; ſavoir, *Point* de perfection, *Point* d'imperfection, *Point* d'accroiſſement, *Point* de diviſion, *Point* de tranſlation, & *Point* d'altération.

I. Le *Point* de perfection appartient à la diviſion ternaire. Il rend parfaite toute Note ſuivie d'une autre Note moindre de la moitié par ſa figure: alors, par la force du *Point* intermédiaire, la Note précédente vaut le triple au lieu du double de celle qui ſuit.

II. Le *Point* d'imperfection placé à

la gauche de la Longue, diminue ſa valeur, quelquefois d'une Ronde ou ſemi-Breve, quelquefois de deux. Dans le premier cas, on met une Ronde entre la Longue & le *Point*; dans le ſecond, on met deux Rondes à la droite de la Longue.

III. Le *Point* d'accroiſſement appartient à la diviſion binaire, & entre deux Notes égales, il fait valoir celle qui précede le double de celle qui ſuit.

IV. Le *Point* de diviſion ſe met avant une ſemi-Breve ſuivie d'une Breve dans le Tems parfait. Il ôte un Tems à cette Breve, & fait qu'elle ne vaut plus que deux Rondes au lieu de trois.

V. Si une Ronde entre deux *Points* ſe trouve ſuivie de deux ou pluſieurs Breves en Tems imparfait, le ſecond *Point* transfere ſa ſignification à la derniere de ces Breves, la rend parfaite & la fait valoir trois Tems. C'eſt le *Point* de tranſlation.

VI. Un *Point* entre deux Rondes, placées elles-mêmes entre deux Breves ou Quarrées dans le Tems parfait, ôte un Tems à chacune de ces deux Breves; de ſorte que chaque Breve ne vaut plus que deux Rondes, au lieu de trois. C'eſt le *Point* d'altération.

Ce même *Point* devant une Ronde, ſuivie de deux autres Rondes entre deux Breves ou Quarrées, double la valeur de la derniere de ces Rondes.

Comme ces anciennes diviſions du Tems en parfait & imparfait ne ſont plus d'uſage dans la Muſique, toutes ces ſignifications du *Point*, qui, à dire vrai, ſont fort embrouillées, ſe ſont abolies depuis long-tems.

Aujourd'hui le *Point*, pris comme valeur de Note, vaut toujours la moitié de celle qui le précede. Ainſi après la Ronde le *Point* vaut une Blanche, après la Blanche une Noire, après la Noire une Croche, &c. Mais cette maniere de fixer la valeur du *Point* n'eſt ſûrement pas la meilleure qu'on eût pu imaginer, & cauſe ſouvent bien des embarras inutiles.

POINT-D'ORGUE ou POINT-DE REPOS, eſt une eſpece de *Point* dont j'ai parlé au mot *Couronne*. C'eſt relativement à cette eſpece de point qu'on appelle généralement *Point d'Orgue* ces ſortes de Chants, meſurés ou non meſurés, écrits ou non écrits, & toutes ces ſucceſſions harmoniques qu'on fait paſſer ſur une ſeule Note de

Baſſe toujours prolongée. (Voyez CADENZA.)

Quand ce même Point ſurmonté d'une Couronne s'écrit ſur la derniere Note d'un Air ou d'un morceau de Muſique, il s'appelle alors *Point final.*

Enfin il y a encore une autre eſpece de *Points*, appellés *Points détachés*, leſquels ſe placent immédiatement au-deſſus ou au-deſſous de la tête des Notes; on en met preſque toujours pluſieurs de ſuite, & cela avertit que les Notes ainſi ponctuées doivent être marquées par des coups de langue ou d'Archet égaux, ſecs & détachés.

POINTER, *v. a.* C'eſt, au moyen du Point, rendre alternativement longues & breves des ſuites de Notes naturellement égales, telles, par exemple, qu'une ſuite de Croches. Pour les *Pointer* ſur la Note, on ajoute un Point après la premiere, une double Croche ſur la ſeconde, un Point après la troiſieme, puis une double Croche, & ainſi de ſuite. De cette maniere elles gardent de deux en deux la même valeur qu'elles avoient auparavant; mais cette valeur ſe diſtribue inéga-

lement entre les deux Croches ; de ſorte que la premiere ou Longue en a les trois quarts, & la ſeconde ou Breve l'autre quart. Pour les pointer dans l'exécution, on les paſſe inégales, ſelon ces mêmes proportions, quand même elles ſeroient notées égales.

Dans la Muſique Italienne toutes les Croches ſont toujours égales, à moins qu'elles ne ſoient marquees *Pointées*. Mais dans la Muſique Françoiſe on ne fait les Croches exactement égales que dans la Meſure à quatre Tems ; dans toutes les autres, on les pointe toujours un peu, à moins qu'il ne ſoit écrit *Croches égales*.

POLYCÉPHALE, *adj.* Sorte de Nome pour les Flûtes en l'honneur d'Apollon. Le Nome *Polycéphale* fut inventé, ſelon les uns, par le ſecond Olympe Phrygien, deſcendant du fils de Marſyas, & ſelon d'autres, par Cratès diſciple de ce même Olympe.

POLYMNASTIE ou POLYMNASTIQUE, *adj.* Nome pour les Flûtes, inventé, ſelon les uns, par une femme nommée Polymneſte, & ſelon d'autres, par Polymneſtus, fils de Mélès Colophonien.

PONCTUER, *v. a.* C'eſt, en terme de compoſition, marquer les repos plus ou moins parfaits, & diviſer tellement les Phraſes qu'on ſente par la Modulation & par les Cadences leurs commencemens, leurs chûtes, & leurs liaiſons plus ou moins grandes, comme on ſent tout cela dans le diſcours à l'aide de la ponctuation.

PORT-DE-VOIX, *ſ. m.* Agrément du Chant, lequel ſe marque par une petite Note appellée en Italien *Appoggiatura*, & ſe pratique en montant diatoniquement d'une Note à celle qui la ſuit par un coup de goſier dont l'effet eſt marqué dans la *Planche* B. *Fig.* 13.

PORT-DE-VOIX JETTÉ, ſe fait, lorſque montant diatoniquement d'une Note à ſa Tierce, on appuie la troiſieme Note ſur le ſon de la ſeconde, pour faire ſentir ſeulement cette troiſieme Note par un coup de goſier redoublé, tel qu'il eſt marqué, *Planche* B. *Fig.* 13.

PORTÉE, *ſ. f.* La *Portée* ou Ligne de Muſique eſt compoſée de cinq Lignes paralleles, ſur leſquelles ou entre leſquelles les diverſes Poſitions des Notes en marquent les Intervalles ou Degrés.

La

La *Portée* du Plain-Chant n'a que quatre Lignes : elle en avoit d'abord huit, ſelon Kircher, marquées chacune d'une lettre de la Gamme, de ſorte qu'il n'y avoit qu'un Degré conjoint d'une Ligne à l'autre. Lorſqu'on doubla les Degrés en plaçant auſſi des Notes dans les Intervalles, la *Portée* de huit Lignes réduites à quatre, ſe trouva de la même étendue qu'auparavant.

A ce nombre de cinq Lignes dans la Muſique & de quatre dans le Plain-Chant, on en ajoute de poſtiches ou accidentelles quand cela eſt néceſſaire & que les Notes paſſent en haut ou en bas l'étendue de la *Portée*. Cette étendue, dans une *Portée* de Muſique, eſt en tout d'onze Notes formant dix Degrés diatoniques ; & dans le Plain-Chant, de neuf Notes formant huit Degrés. (Voyez CLEF, NOTES, LIGNES.)

POSITION, *ſ. f.* Lieu de la Portée où eſt placée une Note pour fixer le Degré d'élévation du Son qu'elle repréſente.

Les Notes, n'ont, par rapport aux Lignes, que deux différentes *Poſitions* ; ſavoir, ſur une Ligne ou dans un eſpace, & ces *Poſitions* ſont tou-

jours alternatives lorſqu'on marche diatoniquement. C'eſt enſuite le lieu qu'occupe la Ligne même ou l'eſpace dans la Portée & par rapport à la Clef qui détermine la véritable *Poſition* de la Note dans un Clavier général.

On appelle auſſi *Poſition* dans la Meſure le Tems qui ſe marque en frappant, en baiſſant ou poſant la main, & qu'on nomme plus communément le *Frappé*. (Voyez THÉSIS.)

Enfin l'on appelle *Poſition* dans le jeu des Inſtrumens à manche, le lieu où la main ſe poſe ſur le manche, ſelon le Ton dans lequel on veut jouer. Quand on a la main tout au haut du manche contre le Sillet, en ſorte que l'index poſe à un Ton de la Corde-à-jour, c'eſt la *Poſition* naturelle. Quand on démanche, on compte les *Poſitions* par les Degrés diatoniques dont la main s'éloigne du Sillet.

PRÉLUDE, *ſ. m.* Morceau de Symphonie qui ſert d'introduction & de préparation à une Piece de Muſique. Ainſi les Ouvertures d'Opéra ſont des *Préludes* ; comme auſſi les Ritournelles qui ſont aſſez ſouvent au commencement des Scenes ou Monologues.

Prélude eſt encore un trait de Chant qui paſſe par les principales Cordes du Ton, pour l'annoncer, pour vérifier ſi l'Inſtrument eſt d'accord, &c. (Voyez l'Article ſuivant.)

PRELUDER, *v. n.* C'eſt en général chanter ou jouer quelque trait de fantaiſie irrégulier & aſſez court, mais paſſant par les cordes eſſentielles du Ton, ſoit pour l'établir, ſoit pour diſpoſer ſa Voix ou bien poſer ſa main ſur un Inſtrument, avant de commencer une Piece de Muſique.

Mais ſur l'Orgue & ſur le Clavecin l'Art de *Préluder* eſt plus conſidérable. C'eſt compoſer & jouer impromptu des Pieces chargées de tout ce que la Compoſition a de plus ſavant en Deſſein, en Fugue, en Imitation, en Modulation, & en Harmonie. C'eſt ſur-tout en *Préludant*, que les grands Muſiciens, exempts de cet extrême aſſerviſſement aux regles que l'œil des critiques leur impoſe ſur le papier, font briller ces Tranſitions ſavantes qui raviſſent les Auditeurs. C'eſt-là qu'il ne ſuffit pas d'être bon Compoſiteur, ni de bien poſſéder ſon Clavier, ni d'avoir la main bonne & bien exercée, mais qu'il faut encore

abonder de ce feu de génie & de cet eſprit inventif qui font trouver & traiter ſur-le-champ les ſujets les plus favorables à l'Harmonie & les plus flatteurs à l'oreille. C'eſt par ce grand Art de *Préluder* que brillent en France les excellens Organiſtes, tels que ſont maintenant les Sieurs Calviere & Daquin ; ſurpaſſés toutefois l'un & l'autre par M. le Prince d'Ardore, Ambaſſadeur de Naples, lequel, pour la vivacité de l'invention & la force de l'exécution, efface les plus illuſtres Artiſtes, & fait à Paris l'admiration des connoiſſeurs.

PRÉPARATION, *ſ. f.* Acte de préparer la Diſſonance. (Voyez PRÉPARER.)

PRÉPARER, *v. a. Préparer* la Diſſonance, c'eſt la traiter dans l'Harmonie de maniere qu'à la faveur de ce qui précede, elle ſoit moins dure à l'oreille qu'elle ne ſeroit ſans cette précaution : ſelon cette définition toute Diſſonance veut être préparée. Mais lorſque pour *Préparer* une Diſſonance, on exige que le Son qui la forme, ait fait conſonnance auparavant, alors il n'y a fondamentalement qu'une ſeule Diſſonance qui ſe *Prépare* ; ſa-

voir, la Septieme : encore cette Préparation n'eſt-elle point néceſſaire dans l'Accord ſenſible, parce qu'alors la Diſſonance étant caractériſtique, & dans l'Accord & dans le Mode, eſt ſuffiſamment annoncée ; que l'oreille s'y attend, la reconnoît, & ne ſe trompe ni ſur l'Accord ni ſur ſon progrès naturel. Mais lorſque la Septieme ſe fait entendre ſur un Son fondamental qui n'eſt pas eſſentiel au Mode, on doit la *Préparer* pour prévenir toute équivoque, pour empêcher que l'oreille de l'écoutant ne s'égare ; & comme cet Accord de Septieme ſe renverſe & ſe combine de pluſieurs manieres, de-là naiſſent auſſi diverſes manieres apparentes de *Préparer*, qui, dans le fond, reviennent pourtant toujours à la même.

Il faut conſidérer trois choſes dans la pratique des Diſſonances ; ſavoir, l'Accord qui précede la Diſſonance, celui où elle ſe trouve, & celui qui la ſuit. La Préparation ne regarde que les deux premiers ; pour le troiſieme, voyez *Sauver*.

Quand on veut *Préparer* réguliérement une Diſſonance, il faut choiſir pour arriver à ſon Accord une telle

marche de Baſſe-fondamentale, que le Son qui forme la Diſſonance, ſoit un prolongement dans le Tems fort d'une Conſonnance frappée ſur le Tems foible dans l'Accord précédent; c'eſt ce qu'on appelle *Syncoper*. (V. SYNCOPE.)

De cette Préparation réſultent deux avantages; ſavoir, 1. Qu'il y a néceſſairement liaiſon harmonique entre les deux Accords, puiſque la Diſſonance elle-même forme cette liaiſon; & 2. Que cette Diſſonance n'étant que le prolongement d'un Son conſonnant, devient beaucoup moins dure à l'oreille, qu'elle ne le ſeroit ſur un Son nouvellement frappé. Or c'eſt-là tout ce qu'on cherche dans la Préparation. (Voyez CADENCE, DISSONANCE, HARMONIE.)

On voit par ce que je viens de dire, qu'il n'y a aucune Partie deſtinée ſpécialement à *Préparer* la Diſſonance, que celle même qui la fait entendre: de ſorte que ſi le Deſſus ſonne la Diſſonance, c'eſt à lui de ſyncoper; mais ſi la Diſſonance eſt à la Baſſe, il faut que la Baſſe ſyncope. Quoiqu'il n'y ait rien là que de très-ſimple, les Maîtres de Compoſition

ont furieuſement embrouillé tout cela.

Il y a des Diſſonances qui ne ſe *préparent* jamais ; telle eſt la Sixte-ajoutée ; d'autres qui ſe *préparent* fort rarement ; telle eſt la Septieme-diminuée.

PRESTO, *adv.* Ce mot, écrit à la tête d'un morceau de Muſique, indique le plus prompt & le plus animé des cinq principaux Mouvemens établis dans la Muſique Italienne. *Preſto* ſignifie *Vîte.* Quelquefois on marque un Mouvement encore plus preſſé par le ſuperlatif *Preſtiſſimo.*

PRIMA INTENZIONE. Mot technique Italien, qui n'a point de correſpondant en François, & qui n'en a pas beſoin, puiſque l'idée que ce mot exprime n'eſt pas connue dans la Muſique Françoiſe. Un Air, un morceau *di Prima intenzione*, eſt celui qui s'eſt formé, tout d'un coup, tout entier & avec toutes ſes Parties dans l'eſprit du Compoſiteur, comme Pallas ſortit toute armée du cerveau de Jupiter. Les morceaux *di Prima intenzione* ſont de ces rares coups de génie, dont toutes les idées ſont ſi étroitement liées qu'elles n'en font, pour ainſi dire, qu'une ſeule, & n'ont

pu ſe préſenter à l'eſprit l'une ſans l'autre. Ils ſont ſemblables à ces périodes de Cicéron longues, mais éloquentes, dont le ſens ſuſpendu pendant toute leur durée, n'eſt déterminé qu'au dernier mot, & qui, par conſéquent, n'ont formé qu'une ſeule penſée dans l'eſprit de l'Auteur. Il y a dans les Arts des inventions produites par de pareils efforts de génie, & dont tous les raiſonnemens, intimement unis l'un à l'autre, n'ont pû ſe faire ſucceſſivement; mais ſe ſont néceſſairement offerts à l'eſprit tout à la fois, puiſque le premier ſans le dernier n'auroit eu aucun ſens. Telle eſt, par exemple, l'invention de cette prodigieuſe machine du Métier à bas, qu'on peut regarder, dit le Philoſophe qui l'a décrite dans l'Encyclopédie, comme un ſeul & unique raiſonnement dont la fabrication de l'ouvrage eſt la concluſion. Ces ſortes d'opérations de l'entendement, qu'on explique à peine, même par l'analyſe, ſont des prodiges pour la raiſon, & ne ſe conçoivent que par les génies capables de les produire : l'effet en eſt toujours proportionné à l'effort de tête qu'ils ont coûté, & dans la Muſique les

morceaux *di Prima intenzione* ſont les ſeuls qui puiſſent cauſer ces extaſes, ces raviſſemens, ces élans de l'ame qui tranſportent les Auditeurs hors d'eux-mêmes : on les ſent, on les devine à l'iſtant, les connoiſſeurs ne s'y trompent jamais. A la ſuite d'un de ces morceaux ſublimes, faites paſſer un de ces Airs découſus, dont toutes les Phraſes ont été compoſées l'une après l'autre, ou ne ſont qu'une même Phraſe promenée en différens Tons, & dont l'accompagnement n'eſt qu'un rempliſſage fait après coup; avec quelque goût que ce dernier morceau ſoit compoſé, ſi le ſouvenir de l'autre vous laiſſe quelque attention à lui donner, ce ne ſera que pour en être glacés, tranſis, impatientés. Après un Air *di Prima intenzione*, toute autre Muſique eſt ſans effet.

PRISE. *Lepſis.* Une des parties de l'ancienne Mélopée. (Voyez MÉLOPÉE.)

PROGRESSION, *ſ. f.* Proportion continue, prolongée au-delà de trois termes. (Voyez PROPORTION.) Les ſuites d'Intervalles égaux ſont toutes en *Progreſſions*, & c'eſt en identifiant les termes voiſins de différentes *Progreſ-*

ſions, qu'on parvient à compléter l'Echelle Diatonique & Chromatique, au moyen du Tempérament. (Voy. TEMPÉRAMENT.)

PROLATION, *ſ. f.* C'eſt, dans nos anciennes Muſiques une maniere de déterminer la valeur des Notes ſemi-Breves ſur celle de la Breve, ou des Minimes ſur celle de la ſemi-Breve. Cette *Prolation* ſe marquoit après la Clef, & quelquefois après le ſigne du Mode, par un cercle ou un demi-cercle, ponctué ou non ponctué, ſelon les regles ſuivantes.

Conſidérant toujours la diviſion ſoustriple comme la plus excellente, ils diviſoient la *Prolation* en parfaite & imparfaite, & l'une & l'autre en majeure & mineure, de même que pour le Mode.

La *Prolation* parfaite étoit pour la Meſure ternaire, & ſe marquoit par un Point dans le cercle, quand elle étoit majeure; c'eſt-à-dire, quand elle indiquoit le rapport de la Breve à la ſemi-Breve; ou par un Point dans un demi-cercle, quand elle étoit mineure; c'eſt-à-dire, quand elle indiquoit le rapport de la ſemi-Breve à la Minime. (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 9. & 11.)

La *Prolation* imparfaite étoit pour la Meſure binaire, & ſe marquoit comme le Tems par un ſimple cercle, quand elle étoit majeure; ou par un demi-cercle, quand elle étoit mineure; *même Pl. Fig.* 10 & 12.

Depuis on ajouta quelques autres ſignes à la *Prolation* parfaite; outre le cercle & le demi-cercle on ſe ſervit du Chiffre $\frac{3}{1}$ pour exprimer la valeur de trois Rondes ou ſemi-Breves, pour celle de la Breve ou Quarrée; & du Chiffre $\frac{3}{2}$ pour exprimer la valeur de trois Minimes ou Blanches, pour la Ronde ou ſemi-Breve.

Aujourd'hui toutes les *Prolations* ſont abolies; la diviſion ſous-double l'a emporté ſur la ſous-ternaire; & il faut avoir recours à des exceptions & à des ſignes particuliers, pour exprimer le partage d'une Note quelconque en trois autres Notes égales. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

On lit dans le Dictionnaire de l'Académie que *Prolation* ſignifie *Roulement*. Je n'ai point lu ailleurs ni ouï dire que ce mot ait jamais eu ce ſens-là.

PROLOGUE, *ſ. m.* Sorte de petit

Opéra qui précede le grand, l'annonce & lui ſert d'introduction. Comme le ſujet des *Prologues* eſt ordinairement élevé, merveilleux, ampoulé, magnifique & plein de louanges, la Muſique en doit être brillante, harmonieuſe, & plus impoſante que tendre & pathétique. On ne doit point épuiſer ſur le *Prologue* les grands mouvemens qu'on veut exciter dans la Piece, & il faut que le Muſicien ſans être mauſſade & plat dans le début, ſache pourtant s'y ménager de maniere à ſe montrer encore intéreſſant & neuf dans le corps de l'ouvrage. Cette gradation n'eſt ni ſentie, ni rendue par la plupart des Compoſiteurs; mais elle eſt pourtant néceſſaire, quoique difficile Le mieux ſeroit de n'en pas avoir beſoin, & de ſupprimer tout-à-fait les *Prologues* qui ne font gueres qu'ennuyer & impatienter les Spectateurs, ou nuire à l'intérêt de la Piece, en uſant d'avance les moyens de plaire & d'intéreſſer. Auſſi les Opéra François ſont-ils les ſeuls où l'on ait conſervé des *Prologues*; encore ne les y ſouffre-t-on que parce qu'on n'oſe murmurer contre les fadeurs dont ils ſont pleins.

PROPORTION, *ſ. f.* Egalité entre deux rapports. Il y a quatre ſortes de *Proportions*; ſavoir, la *Proportion* Arithmétique, la Géométrique, l'Harmonique, & la Contre-Harmonique. Il faut avoir l'idée de ces diverſes *Proportions*, pour entendre les calculs dont les Auteurs ont chargé la théorie de la Muſique.

Soient quatre termes ou quantités *a b c d*; ſi la différence du premier terme *a* au ſecond *b* eſt égale à la différence du troiſieme *c* au quatrieme *d*, ces quatre termes ſont en *Proportion* Arithmétique. Tels ſont, par exemple, les nombres ſuivans, 2, 4 : : 8, 10.

Que ſi, au lieu d'avoir égard à la différence, on compare ces termes par la maniere de contenir ou d'être contenus; ſi, par exemple, le premier *a* eſt au ſecond *b* comme le troiſieme *c* eſt au quatrieme *d*, la *Proportion* eſt Géométrique. Telle eſt celle que forment ces quatre nombres 2, 4 : : 8, 16.

Dans le premier exemple, l'excès dont le premier terme 2 eſt ſurpaſſé par le ſecond 4 eſt 2; & l'excès dont le troiſieme 8 eſt ſurpaſſé par le quatrieme

10 eſt auſſi 2. Ces quatre termes ſont donc en *Proportion* Arithmétique.

Dans le ſecond exemple, le premier terme 2 eſt la moitié du ſecond 4, & le troiſieme terme 8 eſt auſſi la moitié du quatrieme 16. Ces quatre termes ſont donc en *Proportion* Géométrique.

Une *Proportion* ſoit Arithmétique, ſoit Géométrique, eſt dite inverſe ou réciproque, lorſqu'après avoir comparé le premier terme au ſecond, l'on compare non le troiſieme au quatrieme, comme dans la *Proportion* directe, mais à rebours le quatrieme au troiſieme, & que les rapports ainſi pris ſe trouvent égaux. Ces quatre nombres 2, 4 : 8, 6, ſont en *Proportion* Arithmétique réciproque ; & ces quatre 2, 4 :: 6, 3, ſont en *Proportion* Géométrique réciproque.

Lorſque dans une *Proportion* directe, le ſecond terme ou le conſéquent du premier rapport eſt égal au premier terme ou à l'antécédent du ſecond rapport ; ces deux termes étant égaux, ſont pris pour le même, & ne s'écrivent qu'une fois au lieu de deux. Ainſi dans cette *Proportion* Arithmétique

2, 4 : 4, 6; au lieu d'écrire deux fois le nombre 4, on ne l'écrit qu'une fois, & la *Proportion* ſe poſe ainſi ÷ 2, 4, 6.

De même dans cette *Proportion* Géométrique, 2, 4 :: 4, 8, au lieu d'écrire 4 deux fois, on ne l'écrit qu'une, de cette maniere ∴ 2, 4, 8.

Lorſque le conſéquent du premier rapport ſert ainſi d'antécédent au ſecond rapport, & que la *Proportion* ſe poſe avec trois termes, cette *Proportion* s'appelle continue, parce qu'il n'y a plus, entre les deux rapports qui la forment, l'interruption qui s'y trouve quand on la poſe en quatre termes.

Ces trois termes ÷ 2, 4, 6, ſont donc en *Proportion* Arithmétique continue; & ces trois ci, ∴ 2, 4, 8, ſont en *Proportion* Géométrique continue.

Lorſqu'une *Proportion* continue ſe prolonge; c'eſt-à-dire, lorſqu'elle a plus de trois termes, ou de deux rapports égaux, elle s'appelle *Progreſſion.*

Ainſi ces quatre termes 2, 4, 6, 8, forment une Progreſſion Arithmétique, qu'on peut prolonger autant qu'on

veut en ajoutant la différence au dernier terme.

Et ces quatre termes 2, 4, 8, 16, forment une Progreſſion Géométrique, qu'on peut de même prolonger autant qu'on veut en doublant le dernier terme, ou en général, en le multipliant par le quotient du ſecond terme diviſé par le premier, lequel quotient s'appelle l'*Expoſant* du rapport, ou de la Progreſſion.

Lorſque trois termes ſont tels que le premier eſt au troiſieme, comme la différence du premier au ſecond eſt à la différence du ſecond au troiſieme, ces trois termes forment une ſorte de *Proportion* appellée *Harmonique*. Tels ſont, par exemple, ces trois nombres 3, 4, 6: car comme le premier 3 eſt la moitié du troiſieme 6, de même l'excès 1 du ſecond ſur le premier, eſt la moitié de l'excès 2 du troiſieme ſur le ſecond.

Enfin, lorſque trois termes ſont tels que la différence du premier au ſecond eſt à la différence du ſecond au troiſieme, non comme le premier eſt au troiſieme, ainſi que dans la *Proportion* Harmonique; mais au contraire comme

le troiſieme eſt au premier, alors ces trois termes forment entre eux une ſorte de *Proportion* appellée *Proportion Contre-Harmonique*. Ainſi ces trois nombres 3, 5, 6, ſont en *Proportion* Contre-Harmonique.

L'expérience a fait connoître que les rapports de trois Cordes ſonnant enſemble l'Accord parfait Tierce majeure, formoient entr'elles la ſorte de *Proportion* qu'à cauſe de cela on a nommée Harmonique : mais c'eſt-là une pure propriété de nombres qui n'a nulle affinité avec les Sons, ni avec leur effet ſur l'organe auditif; ainſi la *Proportion* Harmonique & la *Proportion* Contre-Harmonique n'appartiennent pas plus à l'Art que la *Proportion* Arithmétique, & la *Proportion* Géométrique, qui même y ſont beaucoup plus utiles. Il faut toujours penſer que les propriétés des quantités abſtraites ne ſont point des propriétés des Sons, & ne pas chercher, à l'exemple des Pythagoriciens, je ne ſais quelles chimériques analogies entre choſes de différente nature, qui n'ont entr'elles que des rapports de convention.

PROPREMENT, *adv.* Chanter ou jouer *Proprement*, c'eſt exécuter la

Mélodie Françoiſe avec les ornemens qui lui conviennent. Cette Mélodie n'étant rien par la ſeule force des Sons, & n'ayant par elle-même aucun caractere, n'en prend un que par les tournures affectées qu'on lui donne en l'exécutant. Ces tournures, enſeignées par les Maîtres de *Goût du Chant*, ſont ce qu'on appelle les agrémens du Chant François. (Voyez AGRÉMENT.)

PROPRETÉ, *ſ. f.* Exécution du Chant François avec les ornemens qui lui ſont propres, & qu'on appelle agrémens du Chant. (Voyez AGRÉMENT.)

PROSLAMBANOMENOS. C'étoit, dans la Muſique ancienne, le Son le plus grave de tout le ſyſtême, un Ton au-deſſous de l'Hypate-Hypaton.

Son nom ſignifie *Surnuméraire*, *Acquiſe*, ou *Ajoutée*, parce que la Corde qui rend ce Son-là, fut ajoutée au-deſſous de tous les Tétracordes pour achever le Diapaſon ou l'Octave avec la Mèſe; & le Diapaſon ou la Double Octave avec la Nete-hyperboléon, qui étoit la corde la plus aiguë de tout le Syſtême. (Voyez SYSTEME.)

PROSODIAQUE, *adj.* Le Nome *Proſodiaque* ſe chantoit en l'honneur de Mars, & fut, dit-on, inventé par Olympus.

PROSODIE, *ſ. f.* Sorte de Nome pour les Flûtes, & propre aux Cantiques que l'on chantoit chez les Grecs, à l'entrée des ſacrifices. Plutarque attribue l'invention des *Proſodies* à Clonas, de Tégée ſelon les Arcadiens, & de Thebes, ſelon les Béotiens.

PROTESIS, *ſ. f.* Pauſe d'un Tems long dans la Muſique ancienne, à la différence du *Lemne*, qui étoit la Pauſe d'un Tems bref.

PSALMODIER, *v. n.* C'eſt chez les Catholiques chanter ou réciter les Pſeaumes & l'Office d'une maniere particuliere, qui tient le milieu entre le Chant & la parole: c'eſt du Chant, parce que la voix eſt ſoutenue; c'eſt de la parole, parce qu'on garde preſque toujours le même Ton.

PYCNI, PICNOI. (V. EPAIS.)

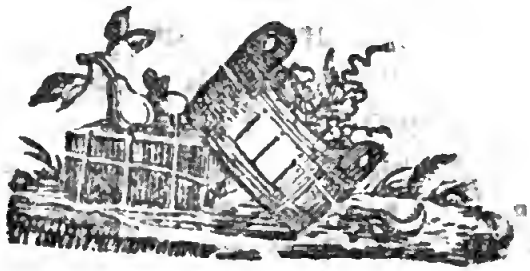
PYTHAGORICIENS, *ſub. maſ. plur.* Nom d'une des deux Sectes dans leſquelles ſe diviſoient les Théoriciens dans la Muſique Grecque; elle portoit le nom de Pythagore, ſon chef, comme l'autre Secte portoit le nom d'Ariſto-

xène. (Voyez ARISTOXÉNIENS.)

Les *Pythagoriciens* fixoient tous les Intervalles tant Conſonnans que Diſſonans par le Calcul des rapports. Les Ariſtoxéniens, au contraire, diſoient s'en tenir au jugement de l'oreille. Mais au fond, leur diſpute n'étoit qu'une diſpute de mots, & ſous des dénominations plus ſimples; les moitiés ou les quarts de *Ton* des Ariſtoxéniens, ou ne ſignifioient rien, ou n'exigeoient pas de calculs moins compoſés que ceux des Limma, des Comma, des Apotomes fixés par les *Pythagoriciens*.

En propoſant, par exemple, de prendre la moitié d'un *Ton*, que propoſoit un Ariſtoxénien? Rien ſur quoi l'oreille pût porter un jugement fixe. Ou il ne ſavoit ce qu'il vouloit dire, ou il propoſoit de trouver une moyenne proportionnelle entre 8 & 9. Or cette moyenne proportionnelle eſt la racine quarrée de 72, & cette racine quarrée eſt un nombre irrationnel: il n'y avoit aucun autre moyen poſſible d'aſſigner cette moitié de *Ton* que par la Géométrie, & cette méthode Géométrique n'étoit pas plus ſimple que les rapports de nombre à nombre calculés par les

Pythagoriciens. La ſimplicité des Ariſtoxéniens n'étoit donc qu'apparente ; c'étoit une ſimplicité ſemblable à celle du Syſtême de M. de Boiſgelou, dont il ſera parlé ci-après. (V. INTERVALLE, SYSTEME.)



Q.

QUADRUPLE - CROCHE, *ſ. f.* Note de Muſique valant le quart d'une Croche, ou la moitié d'une double - Croche. Il faut ſoixante - quatre *Quadruples - Croches* pour une Meſure à quatre Tems ; mais on remplit rarement une Meſure & même un Tems de cette eſpece de Notes. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

La *Quadruple - Croche* eſt preſque toujours liée avec d'autres Notes de pareille ou de différente valeur, & ſe figure ainſi ou . Elle tire ſon nom des quatre traits ou Crochets qu'elle porte.

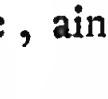
QUANTITÉ. Ce mot en Muſique de même qu'en Proſodie, ne ſignifie pas le nombre des Notes ou des Syllabes, mais la durée relative qu'elles

doivent avoir. La *Quantité* produit le Rhythme, comme l'Accent produit l'intonation. Du Rhythme & de l'Intonation réſulte la Mélodie. (Voyez MÉLODIE.)

QUARRÉ, *adj.* On appelloit autrefois B *Quarré* ou B *Dur*, le ſigne qu'on appelle aujourd'hui *Béquarre.* (Voyez B.)

QUARRÉE ou BREVE, *adj. pris ſubſtantiv.* Sorte de Note faite ainſi 𝅜, & qui tire ſon nom de ſa figure. Dans nos anciennnes Muſiques, elle valoit tantôt trois Rondes ou ſemi-Breves, & tantôt deux, ſelon que la Prolation étoit parfaite ou imparfaite. (Voyez PROLATION.)

Maintenant la *Quarrée* vaut toujours deux Rondes, mais on l'emploie fort rarement.

QUART-DE-SOUPIR, *ſ. m.* Valeur de ſilence qui, dans la Muſique Italienne, ſe figure ainſi 𝄾; dans la Françoiſe, ainſi  & qui marque, comme le porte ſon nom, la quatrieme partie d'un ſoupir; c'eſt-à-dire, l'équivalent d'une double-Croche.

(Voy. SOUPIR, VALEUR DES NOTES.)

QUART-DE-TON, *ſ. m.* Intervalle introduit dans le Genre Enharmonique par Ariſtoxène, & duquel la raiſon eſt ſourde. (Voyez ECHELLE ENHARMONIQUE, INTERVALLE, PYTHAGORICIENS.)

Nous n'avons ni dans l'oreille, ni dans les calculs harmoniques aucun principe qui nous puiſſe fournir l'Intervalle exact d'un *Quart-de-Ton*; & quand on conſidere quelles opérations Géométriques ſont néceſſaires pour le déterminer ſur le Monocorde, on eſt bien tenté de ſoupçonner qu'on n'a peut-être jamais entonné & qu'on n'entonnera peut-être jamais de *Quart-de-Ton* juſte, ni par la Voix, ni ſur aucun Inſtrument.

Les Muſiciens appellent auſſi *Quart-de-Ton* l'Intervalle qui, de deux Notes à un Ton l'une de l'autre, ſe trouve entre le Bémol de la ſupérieure & le Dièſe de l'inférieure; Intervalle que le Tempérament fait évanouir, mais que le calcul peut déterminer.

Ce *Quart-de-Ton* eſt de deux eſpeces; ſavoir, l'Enharmonique majeur, dans

dans le rapport de 576 à 625, qui eſt le complément de deux ſemi-Tons mineurs au *Ton* majeur, & l'Enharmonique mineur, dans la raiſon de 125 à 128, qui eſt le complément des deux mêmes ſemi-Tons mineurs au *Ton* mineur.

QUARTE, *ſ. f.* La troiſieme des Conſonnances dans l'ordre de leur génération. La *Quarte* eſt une Conſonnance parfaite; ſon rapport eſt de 3 à 4; elle eſt compoſée de trois Degrés diatoniques formés par quatre Sons, d'où lui vient le nom de *Quarte*. Son Intervalle eſt de deux *Tons* & demi; ſavoir, un *Ton* majeur, un *Ton* mineur, & un ſemi-Ton majeur.

La *Quarte* peut s'altérer de deux manieres; ſavoir, en diminuant ſon Intervalle d'un ſemi-Ton, & alors elle s'appelle *Quarte diminuée* ou *fauſſe-Quarte*; ou en augmentant d'un ſemi-Ton ce même Intervalle, & alors elle s'appelle *Quarte-ſuperflue* ou *Triton*, parce que l'Intervalle en eſt de trois Tons pleins: il n'eſt que de deux *Tons*; c'eſt-à-dire, d'un *Ton*, & deux ſemi-Tons dans la *Quarte-diminuée*; mais ce dernier Intervalle eſt banni de l'Har-

monie, & pratiqué ſeulement dans le Chant.

Il y a un Accord qui porte le nom de *Quarte* ou *Quarte & Quinte*. Quelques-uns l'appellent Accord de Onzieme : c'eſt celui ou ſous un Accord de Septieme on ſuppoſe à la Baſſe un cinquieme Son, une Quinte au-deſſous du Fondamental : car alors ce Fondamental fait Quinte, & ſa Septieme fait Onzieme avec le Son ſuppoſé. (Voyez SUPPOSITION.)

Un autre Accord s'appelle *Quarte-ſuperflue* ou *Triton*. C'eſt un Accord ſenſible dont la Diſſonance eſt portée à la Baſſe : car alors la Note ſenſible fait Triton ſur cette Diſſonance. (V. ACCORD.)

Deux *Quartes* juſtes de ſuite ſont permiſes en compoſition, même par Mouvement ſemblable, pourvu qu'on y ajoute la Sixte : mais ce ſont des paſſages dont on ne doit pas abuſer, & que la Baſſe-fondamentale n'autoriſe pas extrêmement.

QUARTER, *v. n.* C'étoit, chez nos anciens Muſiciens, une maniere de procéder dans le Déchant ou Contrepoint plutôt par Quartes que par Quin-

tes ; c'étoit ce qu'ils appelloient auſſi par un mot Latin plus barbare encore que le François, *Diateſſeronare.*

QUATORZIEME, *ſ. f.* Réplique ou Octave de la Septieme. Cet Intervalle s'appelle *Quatorzieme*, parce qu'il faut former quatorze Sons pour paſſer diatoniquement d'un de ſes termes à l'autre.

QUATUOR, *ſ. m.* C'eſt le nom qu'on donne aux morceaux de Muſique vocale ou inſtrumentale qui ſont à quatre Parties récitantes. (Voyez PARTIES.) Il n'y a point de vrais *Quatuor*, ou ils ne valent rien. Il faut que dans un bon *Quatuor* les Parties ſoient preſque toujours alternatives, parce que dans tout Accord il n'y a que deux Parties tout au plus qui faſſent Chant & que l'oreille puiſſe diſtinguer à la fois ; les deux autres ne ſont qu'un pur rempliſſage, & l'on ne doit point mettre de rempliſſage dans un *Quatuor*

QUEUE, *ſ. f.* On diſtingue dans les Notes la tête & la *Queue.* La tête eſt le corps même de la Note ; la *Queue* eſt ce trait perpendiculaire qui tient à la tête & qui monte ou deſ-

cend indifféremment à travers la Portée. Dans le Plain-Chant la plupart des Notes n'ont pas de *Queue*; mais dans la Muſique il n'y a que la Ronde qui n'en ait point. Autrefois la Breve ou Quarrée n'en avoit pas non plus; mais les différentes poſitions de la *Queue* ſervoient à diſtinguer les valeurs des autres Notes, & ſur-tout de la Plique. (Voyez PLIQUE.)

Aujourd'hui la *Queue* ajoutée aux Notes du Plain-Chant prolonge leur durée; elle l'abrege, au contraire, dans la Muſique, puiſqu'une Blanche ne vaut que la moitié d'une Ronde.

QUINQUE, *ſ. m.* Nom qu'on donne aux morceaux de Muſique vocale ou inſtrumentale qui ſont à cinq Parties récitantes. Puiſqu'il n'y a pas de vrai *Quatuor*, à plus forte raiſon n'y a-t-il pas de véritable *Quinque*. L'un & l'autre de ces mots, quoique paſſés de la Langue Latine dans la Françoiſe, ſe prononce comme en Latin.

QUINTE, *ſ. f.* La ſeconde des Conſonnances dans l'ordre de leur génération. La *Quinte* eſt une Conſonnance parfaite; (Voyez CONSONNANCE.) ſon rapport eſt de 2 à 3. Elle eſt compoſée de quatre

Degrés diatoniques, arrivant au cinquieme Son, d'où lui vient le nom de *Quinte*. Son Intervalle eſt de trois *Tons* & demi; ſavoir, deux *Tons* majeurs, un *Ton* mineur, & un ſemi-Ton majeur.

La *Quinte* peut s'altérer de deux manieres; ſavoir, en diminuant ſon Intervalle d'un ſemi-Ton & alors elle s'appelle *fauſſe-Quinte*, & devroit s'appeller *Quinte diminuée*; ou en augmentant d'un ſemi-Ton le même Intervalle, & alors elle s'appelle *Quinte-ſuperflue*. De ſorte que la *Quinte-ſuperflue* a quatre *Tons*, & la *Fauſſe-Quinte* trois ſeulement, comme le Triton, dont elle ne differe dans nos ſyſtêmes que par le nombre des Degrés. (Voyez FAUSSE-QUINTE.)

Il y a deux Accords qui portent le nom de *Quinte*; ſavoir, l'Accord de *Quinte & Sixte*, qu'on appelle auſſi grande *Sixte* ou *Sixte ajoutée*, & l'Accord de *Quinte-ſuperflue*.

Le premier de ces deux Accords ſe conſidere en deux manieres; ſavoir, comme un Renverſement de l'Accord de Septieme, la Tierce du Son fondamental étant portée au grave; c'eſt

l'Accord de *grande-Sixte*; (Voyez SIXTE.) ou bien comme un Accord direct dont le Son fondamental eſt au grave, & c'eſt alors l'Accord de *Sixte-ajoutée*. (Voyez DOUBLE-EMPLOI.)

Le ſecond ſe conſidere auſſi de deux manieres, l'une par les François, l'autre par les Italiens. Dans l'Harmonie Françoiſe la *Quinte-ſuperflue* eſt l'Accord dominant en Mode mineur, au-deſſous duquel on fait entendre la Médiante qui fait *Quinte-ſuperflue* avec la Note ſenſible. Dans l'Harmonie Italienne, la *Quinte-ſuperflue* ne ſe pratique que ſur la Tonique en Mode majeur, lorſque, par accident, ſa *Quinte* eſt diéſée, faiſant alors Tierce majeure ſur la Médiante & par conſéquent *Quinte-ſuperflue* ſur la Tonique. Le principe de cet Accord, qui paroît ſortir du Mode, ſe trouvera dans l'expoſition du Syſtême de M. Tartini (Voyez SYSTEME.)

Il eſt défendu, en compoſition, de faire deux *Quintes* de ſuite par mouvement ſemblable entre les mêmes Parties : cela choqueroit l'oreille en formant une double Modulation.

M. Rameau prétend rendre raiſon de cette regle par le défaut de liaiſon entre les Accords. Il ſe trompe. Pre-

miérement on peut former ces deux *Quintes* & conſerver la liaiſon harmonique. Secondement, avec cette liaiſon, les deux *Quintes* ſont encore mauvaiſes. Troiſiémement, il faudroit, par le même principe, étendre, comme autrefois, la regle aux Tierces majeures ; ce qui n'eſt pas & ne doit pas être. Il n'appartient pas à nos hypotheſes de contrarier le jugement de l'oreille, mais ſeulement d'en rendre raiſon.

Quinte-fauſſe, eſt une *Quinte* réputée juſte dans l'Harmonie, mais qui, par la force de la Modulation, ſe trouve affoiblie d'un ſemi-Ton : telle eſt ordinairement la *Quinte* de l'Accord de Septieme ſur la ſeconde Note du Ton en Mode majeur.

La *fauſſe-Quinte* eſt une diſſonance qu'il faut ſauver : mais la *Quinte-fauſſe* peut paſſer pour Conſonnance & être traitée comme telle quand on compoſe à quatre Parties. (Voyez FAUSSE-QUINTE.)

QUINTE, eſt auſſi le nom qu'on donne en France à cette Partie inſtrumentale de rempliſſage qu'en Italie on appelle *Viola*. Le nom de cette

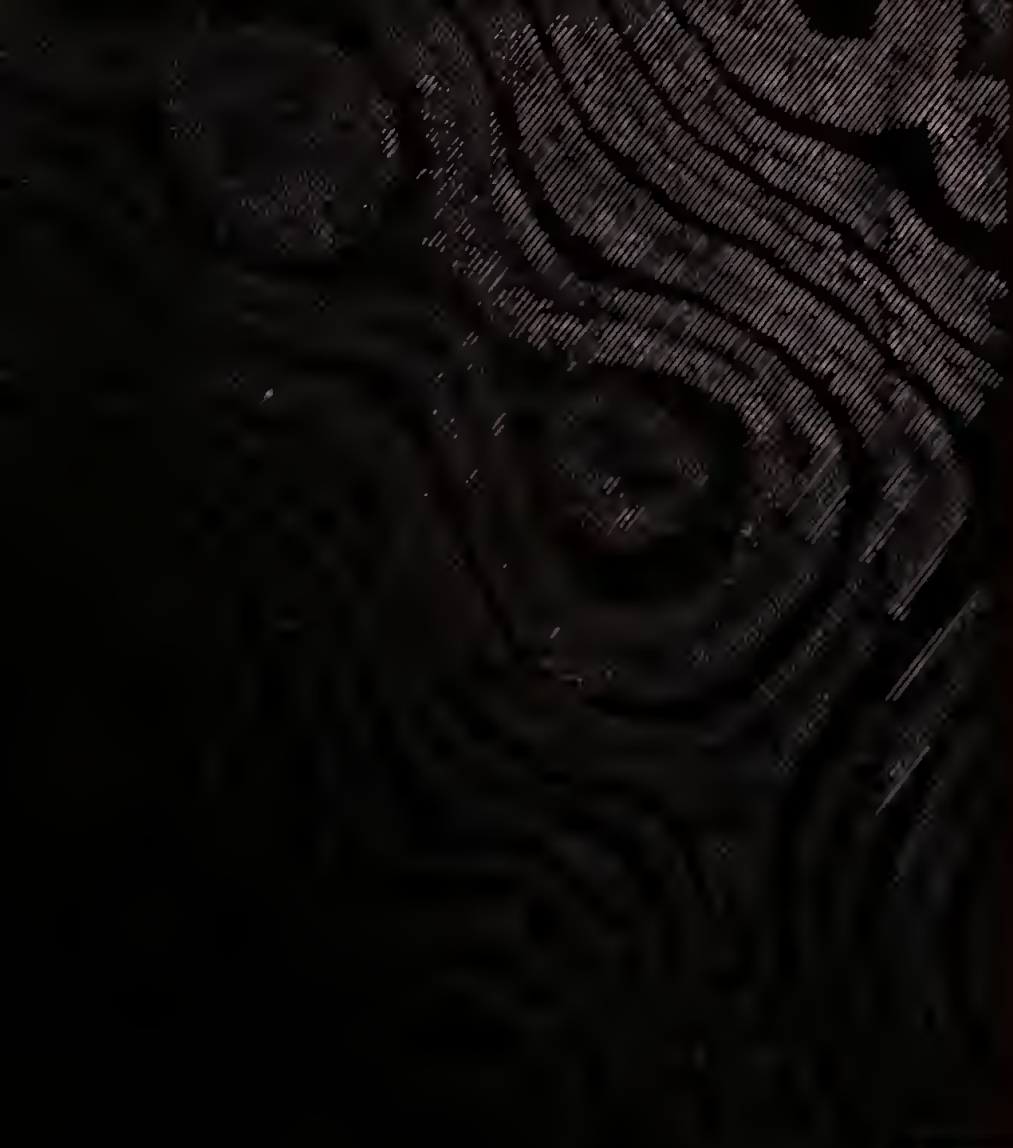
Partie a paſſé à l'Inſtrument qui la joue.

QUINTER, *v. n.* C'étoit, chez nos anciens Muſiciens, une maniere de procéder dans le Déchant ou Contrepoint plutôt par *Quintes* que par Quartes. C'eſt ce qu'ils appelloient auſſi dans leur Latin *Diapentiſſare.* Muris s'étend fort au long ſur les regles convenables pour *Quinter* ou Quarter à propos.

QUINZIEME, *ſ. f.* Intervalle de deux Octaves. (Voyez DOUBLE-OCTAVE.)

Fin du Tome ſecond.

83493



BIBLIO

SCAF

PLUT